



RUI AFONSO SANTOS

**O DESIGN E A DECORAÇÃO EM PORTUGAL:
EXPOSIÇÕES E FEIRAS
OS ANOS VINTE E TRINTA**

VOLUME I * TEXTO

U. N. L.

1994



FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
BIBLIOTECA



41404

RUI AFONSO MARTINS DOS SANTOS

**O DESIGN E A DECORAÇÃO EM PORTUGAL:
EXPOSIÇÕES E FEIRAS
OS ANOS VINTE E TRINTA**

VOLUME I * TEXTO

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
EM HISTÓRIA DA ARTE CONTEMPORÂNEA
APRESENTADA NA FACULDADE DE CIÊNCIAS
SOCIAIS E HUMANAS**

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

FEVEREIRO DE 1994



ÍNDICE GERAL

VOLUME I

Índice Analítico.....	I a IV
Nota Prévia.....	1 a 2
A Arquitectura e a Decoração em Portugal do Século XIX aos Anos Vinte - Breve Resenha.....	3 a 16
O Design e a Decoração em Portugal: Exposições e Feiras - Os Anos Vinte e Trinta.....	17 a 234
Epílogo.....	235
Notas A Arquitectura e a Decoração em Portugal do Século XIX aos Anos Vinte - Breve Resenha.....	236 a 238
Notas O Design e a Decoração em Portugal: Exposições e Feiras - Os Anos Vinte e Trinta	239 a 264
Bibliografia.....	265 a 270
Publicações Periódicas.....	271 a 273
Artigos Específicos.....	273 a 274

VOLUME II

Documentação fotográfica.....	196 Documentos
-------------------------------	----------------

ÍNDICE ANALÍTICO

A Arquitectura e a Decoração em Portugal do Século XIX aos Anos Vinte - Breve Resenha - O neomanuelino (3), o neo-românico e os eclectismos *fin-de-siècle* (4); o neo-islâmico (5) e a "casa portuguesa" (6). D. Fernando II e a decoração (7): a Pena (8). O bricabraque oitocentista (10) e os estilos "nacionais" (11). A influência francesa (12) e a "Arte Nova" (13). As persistências do oitocentismo (15).

O Design e a Decoração em Portugal: Exposições e Feiras - Os Anos Vinte e Trinta - A Exposição Internacional do Rio de Janeiro de 1922 (17) e os seus incidentes (18); o predomínio historicista (20); os stands particulares (23); tapetes e tapeçarias (23); revivalismos manuelinos e neobarrocos (25). O panorama do mobiliário - continuidade e ruptura (27). A Feira do Porto de 1923 (32); um stand de Raul Lino? (33); um stand moderno (34). A Exposição de Paris de 1925 e o Art Déco (35) - reacção portuguesa (37). A V Exposição das Caldas da Rainha de 1927, certame moderno (37). A Exposição Industrial Médico-Cirúrgica de 1928 e Fred Kradolfer (40); o mobiliário hospitalar em metal (40). O Primeiro Salão da Elegância Feminina e as artes decorativas (42) - o Salão da Elegância Feminina & Artes Decorativas e a modernidade arquitectural (43); a abertura oficial (44); os stands Art Déco e os seus autores modernistas (45); o evento mundano (55). A Exposição Ibero-Americana de Sevilha em 1929 e o historicismo oficial (57); discretas colaborações modernas (58) no seio do historicismo e academismo (59). A Grande Exposição de Radiotelefonia e a modernidade estética da iniciativa privada (61) e dos certames regionais: o IV Congresso das Beiras, a 2ª Exposição de Sintra e a Feira Franca de Viseu (64). a Feira de Amostras da Indústria Nacional no Estoril (64), os seus stands (66) e as indústrias artísticas

(70). A II Exposição de TSF (71); os pavilhões nacionais e os pavilhões Philips (73); a influência da cenografia (75). 1930 e o Salão dos Independentes (76). A Exposição Colonial Internacional de Antuérpia e a sua fracassada tentativa modernizante (78). A I Exposição Regional de Setúbal e Able Pascoal (80). O sucesso mundano, publicitário e decorativo da Exposição da luz e Electricidade Aplicada ao Lar (82); os stands de autor e os stands da Philips (86) ; os stands dos cenógrafos (89); o mundanismo do certame e o Art Déco (90). A Feira de Amostras de Produtos Portugueses no Rio de Janeiro (92) e a modernidade do mobiliário metálico (93). A III Exposição de TSF (95) e a continuação do Art Déco (95). O predomínio do historicismo do lado oficial e a Exposição Colonial Internacional de Paris (100): obras decorativas modernas (102) e o cepticismo do público (105); os pavilhões portugueses, *tour-de-force* de Raul Lino (107). A Exposição de Arte Portuguesa no Jeu de Paume e sua decoração (111). O II Salão dos Independentes (113). A VIII Exposição Automóvel no Porto (113). A Grande Exposição Industrial Portuguesa (114) de 1932, e o papel de Jorge Segurado (116): os seus pavilhões modernos em contraponto com o Palácio de Exposições neojoanino (119); a Feira dos Artistas (120); a inauguração (121); reacções da crítica (121); os stands (122) e os pavilhões especiais (124); as artes decorativas no certame (127). A Exposição Internacional de Chicago (128) e a infinita modéstia da Exposição da Criança (129). O Segundo Ciclo da Grande Exposição Industrial Portuguesa (130) e o *Ciclorama* das CRGE (130). O Estado Novo e a criação do S.P.N. (133): os "modernos" de Ferro (134). A I Exposição Colonial Portuguesa no Porto e as opções estéticas de Henrique Galvão (135): amadorismos (135) e sucessos (136). Os interiores (137) e os valores decorativos (140); os pavilhões nos jardins, historicismo, pitoresco e exotismo (140). O IX Salão Automóvel em Lisboa e um stand de José Rocha (144). As Festas da Cidade de 1934 e a estilização folclórica (144). A Exposição de Arte Francesa em Lisboa (145) . A V Exposição de Rádio e Electricidade e o Art Déco dos cenógrafos (146). A Exposição Internacional de Bruxelas, e o seu insucesso (150). A morosidade do gosto oficial na IX Feira Internacional de Trípoli (151). A Feira de Lyon, melhor acerto

decorativo (151). Kradolfer e Bernardo Marques nas Festas da Cidade (152). O X Salão Automóvel do Porto em 1935, certame Art Déco (153) e a exuberância Art Déco na VI Exposição de Rádio e Electricidade (154). A Exposição Distrital de Santarém de 1936 e os eclectismos regionais (157). A Exposição do Ano X da Revolução Nacional: Paulino Montês e o triunfalismo romano (158) ao serviço de um "movimento redentor" (159) e da mística do regime (161). O contraste decorativo Art Déco no XI Salão Automóvel do Porto (162). A Exposição Histórica da Ocupação no Século XIX, de 1937 (163) e o providencialismo do regime (164): a transformação do Palácio neojoanino do Parque Eduardo VII (165) e os seus interiores (166) - as alternativas decorativas oficiais (177). A magna Exposição Internacional de Paris de 1937 e a sua finalidade (177); o "estilo de 1937" (178); os pavilhões soviético, alemão e espanhol (179); a participação portuguesa e suas motivações (180); o pavilhão português de Keil do Amaral (181) e os seus decoradores (183); a importância e as razões da boa decoração para Keil (183); os interiores do pavilhão, decoração e *design* (184); o aplauso da crítica internacional (192); a unidade da decoração em sintonia com a ficção oficial de António Ferro (194); a importância das artes da decoração no Estado Novo (195). O modelo decorativo de António Ferro na Feira de Bordéus de 1938 (195). A Exposição-Feira de Luanda e a sua finalidade (197); o eclectismo dos pavilhões (197), o Art Déco (199) e o "streamlined moderne" (200). A Tribuna de Honra da C.M.L., de Jacobetty, e o modelo de uma estética oficial (202). A diluição decorativa no lado privado: o revivalismo barroco e o neo-romantismo (204), e o XII Salão Automóvel em 1939 (205). A involução modernista e o balanço de Salazar perante António Ferro e o país (205), no horizonte da Exposição do Mundo Português (207). A Exposição Internacional de Nova Iorque em 1939: sua caracterização (208) e as razões da participação portuguesa (209); o programa de Salazar (210) e o registo de Ferro (211); a vertente histórica e o "sentir" nacional no pavilhão de Jorge Segurado (214), e a ortodoxia de Leitão de Barros (215); as obras decorativas (216) para o "cantinho da terra portuguesa na grande América" (217); o pavilhão português (218) e os seus interiores (219); a

alegoria ao "Mundo de Amanhã" (228) em contraste com a apoteose da "Sala de Honra de Portugal" (229): o talento decorativo de Kradolfer ao serviço de um discurso político (230), e o ponto de chegada das artes da decoração (231). A pequena réplica na Exposição Internacional de S. Francisco (231).

Epílogo - um trabalho em aberto...

Nota Prévia

O movimento das Artes Decorativas dos anos 20 e 30 teve uma grande importância na Europa Ocidental e nos Estados Unidos da América, prolongada nas duas Exposições parisienses de 1925 e 1937. A cultura artística portuguesa, nas suas manifestações de gosto mundano com aproveitamento político no segundo decénio, prestou atenção às propostas francesas na sequência das influências que, desde inícios do século XVIII e pelo século XIX fora, vinha recebendo.

A participação nacional nesse movimento de gosto, em produção e consumo, é, sem dúvida, um tema da cultura e da sociedade portuguesas pouco conhecido e que importa investigar. Isso nos propomos fazer no seguinte trabalho, porém devemos antepor algumas considerações quanto ao processo da sua realização.

Na verdade, e ao contrário da maioria dos países do ocidente, a História das Artes Decorativas no século XX em Portugal está por fazer. Para além do importante contributo que José-Augusto França deu nas suas obras fundamentais *A Arte em Portugal no Século XIX* e *A Arte em Portugal no Século XX*, com capítulos específicos dedicados a este tema, para além ainda do papel pioneiro desenvolvido por Manuel Rio-Carvalho ao estudar a "Arte Nova", bem como da atenção que, recentemente, o azulejo contemporâneo tem merecido de numerosos investigadores, carecemos ainda de um trabalho de síntese que aprofunde, proporcione uma visão genérica e aborde em exclusivo as chamadas "artes menores" do nosso tempo.

O nosso projecto inicial para a presente Tese de Mestrado visava uma panorâmica global das artes do *design* e da decoração nas suas múltiplas manifestações, ao nível das encomendas públicas e privadas. Estabelecemos como balizas cronológicas os Anos Vinte e Trinta, e como objecto de estudo os interiores que, então, numerosos arquitectos, decoradores, cenógrafos ou simples amadores criaram. Era, na verdade,

um projecto excessivamente ambicioso, abrangendo a análise das arquitecturas e decorações efémeras concebidas para as várias Exposições e Feiras desses anos, e também a atenção às arquitecturas de interiores de múltiplos edifícios públicos e privados, dos Institutos, Liceus e Hospitais do Estado às casas comerciais, hotéis, restaurantes, cafés, clubes, bares, casinos, cinemas e casas particulares. Visávamos demonstrar que a produção decorativa constitui, mais do que um registo paralelo e menor em relação às "artes maiores", um capítulo autónomo e indispensável para a própria compreensão da contemporaneidade artística e cultural portuguesa. Fomos recolhendo a documentação necessária, tarefa muitas vezes dificultada pela ausência e destruição de numerosos espólios, fruto da falta de atenção que o público em geral e, frequentemente, os próprios arquitectos e autores dessas obras dispensavam àquelas realizações.

Em breve nos apercebemos, porém, da vastidão excessiva da empresa, e só no primeiro capítulo do nosso plano inicial - as Feiras e Exposições como veículo de eclosão da contemporaneidade decorativa - esgotámos os limites admissíveis no âmbito de uma Tese de Mestrado. Trata-se, portanto, de um trabalho em aberto, que pretendemos continuar e desenvolver em investigações futuras. Mais do que um ponto de chegada, a presente Tese de Mestrado é, portanto, um ponto de partida.

A Arquitectura e a Decoração em Portugal do Século XIX aos Anos Vinte - Breve Resenha

"As chamadas artes menores do nosso tempo que é que produziram de novo, de especialmente adequado à utilidade, ao conforto, ao gosto do nosso tempo? As poltronas de Maple? a cerâmica de Gallet? as pratas de Morris? as jóias de Lalique?"

Assim escrevia Ramalho Ortigão em 1908, para concluir que era "pouco" e nisso responsabilizando o século XIX, cujo "marasmo da arquitectura, geralmente menosprezada do estéril virtuosismo artístico, não deix(ara) exigir mais", sem deixar de reconhecer, contudo, o papel primordial da *Arte Nova* como única tentativa realizada para "determinar um estilo moderno". Ao marasmo da arquitectura acrescia "a esterilidade inventiva da indústria mobiliar do século decorrido, que em cem anos não (fizera) mais, para nosso gosto de ferros-velhos, que copiar formas extintas, do feudalismo, da renascença, rococós, barrôcas, napoleónicas" num verdadeiro "retrocesso, determinado pela ausência de gosto" (1).

Não podia ser outro o panorama artístico, num quadro social e mental que, saído da delicada conjuntura política com a Inglaterra em 1880, por esta arbitrariamente resolvida em 1890, acicatava os furores nacionalistas tardo-românticos, e com eles o prolongamento dos revivalismos arquitectónicos, sobretudo neomanuelinos: a proposta "gótica" do Palácio da Pena, nascida nos anos de 1840, teria continuidade romântica nos anos de 60, e revivalista ainda nos de 80, através da acção de cenógrafos (Cinatti, *Ruínas fingidas*, Évora, c. 1865; Manini, *Palace-Hotel do Buçaco*, 1888), e de arquitectos ou meros amadores, que a prolongarão serodiamente até à segunda década do século XX. Ocasionalmente podia, ainda, revestir uma feição verdadeiramente arqueológica, como sucedeu no Pavilhão Português riscado pelo arquitecto Pascal para a Rua das Nações da Exposição Universal de Paris, em 1878, verdadeira

réplica do terço inferior do portal Sul da igreja dos Jerónimos de Belém (2).

O mesmo clima de exaltação patriótica fomentava a recuperação de outro estilo "nacional", o neo-românico que, já esboçado em 1887, reinterpretava com tal eficácia e agrado a *Domus Municipalis* de Bragança que o seu vocabulário viria a competir (e finalmente suplantar nas preferências dos encomendantes) com o neomanuelino (Marques da Silva, *Sociedade Martins Sarmento*, Guimarães, 1899). Não era alheia a este facto a moda francesa, que o fundia à sua proposta "bizantina", numa simbiose especialmente adequada a projectos de igrejas e de túmulos que, também se prolongará pelo século seguinte, a ela se dedicando os arquitectos de Lisboa e do Porto (Álvaro Machado, *Túmulo dos Viscondes de Valmor*, Lisboa, 1900-1904; Ventura Terra, *Igreja de Santa Luzia*, Viana do Castelo, ab.1903) (3).

A alta burguesia capitalista e financeira, enriquecida pelos finais do século através das colónias africanas e das especulações na banca, não desdenhava deste estilo, que também possuía a chancela do gosto francês, aplicando-o a palacetes, de maneira unitária e coerente (Álvaro Machado, *Palacete na Avenida da República*, Lisboa, 1904) ou através de elementos díspares sobrepostos a outras linguagens mais heteróclitas (4). Contudo, essa mesma moda fomentaria, a partir dos anos de 1900, a importação de outras gramáticas mais do seu agrado, porque aparatosas e ostentatórias, os eclectismos *fin de siècle* europeus (5), sobretudo na sua vertente do Estilo do Segundo Império revisto à luz da prática então ministrada aos alunos da *École des Beaux-Arts* parisiense. Excelentemente anunciado ainda no século XIX por José Luís Monteiro (*Hotel Avenida Palace*, Lisboa, 1890-1892), que em gosto neomanuelino traçara, por exigências de programa, a *Estação do Rossio* anexa (1886-1887), este estilo ecléctico espalhou-se por palacetes em Lisboa e nos Estoris.

O seu paradigma permanece o soberbo Palácio do Marquês da Foz, edifício neoclássico que Fabri riscara nos finais do século XVIII, e que aquele adquiriu em 1899, incumbindo o arquitecto António José Gaspar das alterações que o transformaram. Também o Porto conheceu esta voga, que se estendeu, já com certa hibridez *Belle-Époque*, a estações ferroviárias e teatros, lembrados de

exemplos parisienses (Marques da Silva, *Estação de São Bento e Teatro de São João*, Porto, 1900 e 1909) (6). Levado ao limite, este estilo beaux-artista poderia surgir num Segundo Império diluído, menos *boulevardier* e mais *fin de siècle*, nas caprichosas arquitecturas alcunhadas de "Bolo de Noiva", que não deixavam de apresentar notas neo-românicas no rasgamento dos arcos e nos capitéis (Norte Júnior, *Casa Amélia Pereira Leite e Palacete José Maria Marques*, Lisboa, 1908 e 1914), e que encontrarão nas Avenidas Novas o seu palco de eleição.

A este gosto afrancesado aliavam-se outras propostas menos evidentes e duradouras, nomeadamente um certo revivalismo renascentista, lembrado de exemplos venezianos, toscanos e lombardos (7), que sobretudo artistas italianos, vindos para Portugal em 1886 como professores das Escolas Industriais, iam praticando ao sabor da encomenda, em palacetes no Estoril (Cesare Ianz, *Palacete João Martins de Barros*, c. 1900) e em Lisboa (Nicola Bigaglia, *Palacete Lambertini*, c.1900), com especial incidência na zona do Torel, onde Sebastião Locati desenha várias residências. Teriam sido os pioneiros desta voga, em breve seguida pelos arquitectos portugueses, em soluções mais seguras e manifestas (Ventura Terra, *Palacete Henrique de Mendonça*, Lisboa, 1909), ou em vulgarizações provincianas, nas quais a gramática renascença é mais explícita na sobrecarga decorativa (Augusto da Silva Pinto, *Casa dos Martas*, Coimbra).

Revivalista e eclético fora, também, o neo-islâmico que, lembrado da Pena que o inaugurara e do "árabe" ainda romântico dos anos de 1850-60, na sua versão mogol importada de Inglaterra (James Knowles Sr., *Palácio de Monserrate*, Sintra, 1863-65) ou mudéjarizante (A. T. Fonseca, *Quinta do Relógio*, Sintra, anos 50), dera um palacete logo em 1877 (*Palacete Ribeiro da Cunha*, Lisboa), e saíria revigorado no quadro revivalista da década de 90. Era, evidentemente, uma exaltação tardo-romântica que no pitoresco se comprazia, importado por moda do estrangeiro (Henri Lusseau, *Palacete Conceição e Silva* e A. J. Dias da Silva, *Praça de Touros do Campo Pequeno*, Lisboa, 1891 e 1890-91), mas que poderia assumir, de maneira mais ou menos consciente, matizes nacionalistas de exaltação pátria, noutros cenários históricos onde a presença muçulmana fora registada, conforme o explicita a *Agência do Banco*

de Portugal em Faro, que Adães Bermude traçará depois, numa hibridez neomanuelina eivada de mudéjarismos.

Outra proposta ainda surgirá, concertada e esclarecedora do nacionalismo febril da década de 90, conhecendo um sucesso que, mais continuado e repetido, será gerador dos maiores equívocos: tratava-se da "Casa Portuguesa", tentativa de individualização e definição de uma arquitectura vernácula nacional. O seu iniciador plástico terá sido Raul Lino que, por provável influência do seu professor Albrecht Haupt, estudioso alemão da arquitectura portuguesa do século XVI, viu na arquitectura de quinhentos uma originalidade que a convertia num estilo verdadeiramente nacional, gerador de toda uma tradição da arquitectura civil. Em 1900 fundiu os elementos eruditos e populares que entendia constantes e definidores do estilo, num projecto recusado de um *Pavilhão para a Exposição de Paris* (8), numa atitude marcadamente estética que se diferenciava da tentativa "científica", vincadamente etnográfica mas também de mera colagem de elementos, de Ricardo Severo, engenheiro militar que no Porto, em 1904, a passou a pedra e cal na construção da sua própria casa. O dogma oitocentista da "arquitectura de fachada", que marcara a produção arquitectónica dos revivalismos, também nesta casa se evidenciava, num claro desrespeito pela articulação interna dos espaços, e isso igualmente a distinguia da proposta de Raul Lino, que acrescentava a esta preocupação a sua inserção no relevo e na paisagem circundante. A Casa Severo coligia beirais, sacadas, alpendres com elementos solarengos, como as duplas volutas barroquizantes ladeando a escadaria exterior, para afinal concluir da não existência da almejada "Casa Portuguesa", mas sim da presença de uma multiplicidade de variantes regionais.

Contudo, o ímpeto nacionalista alimentaria esta discussão, e a "Casa Portuguesa" cristalizaria na procura de um "Estilo Português", consubstanciado num novo revivalismo, desta vez neo-barroco, na sua vertente de D. João V, estilo áulico que, associado agora aos tiques da arquitectura "à antiga portuguesa", abastardava a proposta orgânica de Raul Lino, em projectos tão ostentosos como caricaturais (*Palacete Monte Real*, Lisboa, 1917), ou mais modestos, que arquitectos e, sobretudo, mestres de obras vão continuar a praticar, com agrado seguro do público.

Ao nível da decoração de interiores, e do mobiliário, o panorama era mais rotineiro, ainda, que o da arquitectura.

Não podia ele ser outro, no quadro de um país marcado, na primeira metade do século, pelo panorama sangrento das invasões napoleónicas e das Guerra Civil, cuja instabilidade política e económica originou, naturalmente, o abandono das grandes empresas arquitectónicas e sumptuárias, acrescido da paralização das indústrias artísticas.

A relativa estabilidade do cabralismo, seguida de um certo clima de confiança que estimulará a incipiente economia industrial e empresarial, bem como da importante acção mecenática do príncipe-consorte D. Fernando de Saxe-Coburgo-Gotha, culminarão no relançamento destas actividades artísticas, sobretudo através dos programas patrocinados pela Coroa.

A carência de arquitectos-decoradores nacionais foi, então, suprida através do recurso a artistas estrangeiros, com especial destaque para Giuseppe Cinatti (1808-79) o qual, chegado a Portugal em 1836 como arquitecto-cenógrafo do Teatro de S. Carlos, onde fez brilhante parceria com Achille Rambois, logo encontrou vasto campo decorativo na remodelação da Residência Real das Necessidades, empreendida entre 1844-48 sob direcção de Possidónio da Silva, arquitecto da Casa real. Do risco de Cinatti saíram corredores e escadarias neo-renascença, ornados de caixotões e enrolamentos em estuque e iluminados por altos candelabros de ferro de cariz antiquizante, expressamente fundidos em Lisboa, num gosto áulico aberto a prováveis reminiscências do *Castelo de Ehrenburg*, no qual D. Fernando vivera a sua juventude (9). Este decorativismo romântico de filiação clássica transparecia, mais evidente e quase arqueológico, em notáveis projectos de inspiração pompeiana, como os que Cinatti concebeu para a Sala das Damas ou Etrusca, decorada com pinturas murais lembradas da pintura antiga romana e grega, e reaparecia ainda nos estuques e douramentos da Casa de Jantar, da Sala do Trono e da Sala Particular (10).

Quanto ao mobiliário, à excepção de duas consolas douradas desenhadas por Possidónio da Silva em aparatoso rocaille, que acordavam com dois espelhos pré-existentes, o melhor dele foi concebido por Cinatti, que desenhou consolas, cadeirões, canapés,

cadeiras. Eram peças híbridas, profusamente douradas, que aliavam notas do repertório decorativo classizante, por vezes na sua vertente arqueológica, a estruturas derivadas dos estilos do mobiliário Renascença, Maneirista ou Império. Na sua execução destacaram-se os entalhadores Inácio Caetano e José Francisco Lisboa, enquanto os trabalhos de douradura eram já servidos por uma plêiade de artífices nacionais (11). Não seria, certamente, alheia à recuperação desta tradicional prática decorativa a vinda para Portugal de outros decoradores oriundos do estrangeiro, a começar pelo célebre dourador francês Margotteau que, estabelecido no Chiado já em 1837, se notabilizou também como professor "de molduras e portas douradas" e fornecedor de mobiliário para as Necessidades. Foi seguido, na década de 1840, por outros decoradores franceses que abriram as suas oficinas em Lisboa, e gozaram de grande fama as de Dupire, de Bartholomeu Déjante - que executou peças de mobiliário segundo desenhos de Cinatti - de Cochat e C^a e de Gardé & Gueytte. Através da acção destes decoradores, e do fluxo de peças importadas, se veicularia o gosto parisiense: com efeito, pelos meados do século, Paris ditava a moda através dos modelos do Segundo Império, que moldarão o gosto decorativo de uma Europa que da França importava móveis e objectos, e também decoradores, cuja presença já se assinalava, como vimos, em Portugal (12).

No entanto, em 1838 D. Fernando empreendera a reconstrução do arruinado conventinho manuelino dos frades jerónimos da Pena, sob superintendência do barão d'Eschwege, que incompatibilizado com Possidónio da Silva, assegurou a responsabilidade da obra, enquanto aquele pontuaria, doravante, nas Necessidades. A uma primeira fase de consolidação das ruínas e de preservação dos núcleos da capela, casa do capítulo, claustro e do pórtico coroado por coruchéu piramidal forrado de azulejo enxaquetado seguiu-se, a partir de 1841, a sua integração numa construção acastelada marcada por um revivalismo manuelino de conotações mudéjares, deliberada opção romântica que se consubstanciaria na obra-prima daquele gosto realizada em Portugal. Era um gosto original e pioneiro que entre nós se introduzia, veiculado por um engenheiro militar que introduzia lembranças do "gótico" alemão, provavelmente bebidas em Schinkel (*Castelo de Potsdam*, c.1827), e em sintonia também com o "gótico" inglês, que se evidenciara na

reconversão do *Castelo de Windsor*, dirigida por Jeffrey Wyattville entre 1824-37. Contudo, por influência do gosto pessoal de D. Fernando, este internacionalismo neogótico diluiu-se e foi preterido pela sua nacionalização neomanuelina - que do vizinho Paço de Sintra podia receber o exemplo e a lição, assim como da Torre de Belém, da Casa dos Bicos e do Convento de Cristo - e acrescido também do pitoresco orientalismo concretizado em neomudéjarismos e hispano-mouriscos. As obras ocuparam as décadas de 40 e 50, e estenderam-se ainda pela de 60. A decoração dos interiores iniciou-se logo pelos anos quarenta, com fornecimentos de móveis de modelos correntes, cadeiras, armários, mesas de mogno, ferragens, espelhos, reposteiros e sanefas assegurado pelos franceses Dupire, Déjante e Margotteau (13), de vitrais encomendados, em 1841, em Nuremberga, e de trabalhos de estuque executados pelo italiano Rusconi, que também trabalhava nas Necessidades. Na década de 50, a capela, consagrada em 1854, recebeu os vitrais e foi adornada com castiçais neogóticos executados no Arsenal do Exército segundo modelos franceses. No mesmo ano se iniciou a campanha sistemática de pintura decorativa, confiada a António Januário Correia e ao italiano Paolo Pizzi, o qual executou composições em *trompe l'oeil* de fantásticas arquitecturas mudéjarizantes eivadas de folhagem naturalista de parras e uvas, e de frisos de acantos. Menos eclético foi J. Correia nas suas pinturas e estuques de ornatos abstractizantes, inspirados na azulejaria mudéjar. O mobiliário apresentava, obviamente, uma certa ortodoxia neogótica e uma inspiração e conforto arabizante mais evidentes que nas Necessidades, onde pareceriam um pouco deslocados nos interiores de Cinatti. Aos dourados móveis eclético-classicistas que este desenhara nos anos 40 sucedia, agora, a preferência pelos móveis de madeiras escuras, densamente entalhadas. Foi o que se verificou por ocasião do casamento de D. Fernando com a Condessa d'Edla (1868), registando-se novas encomendas de mobiliário: grandes cadeirões de encostar à parede, de feição neogótica, com assento estofado, e alto espaldar forrado com espelhos duplos sustendo dossel; mesas inspiradas na renascença francesa, e otomanas, tudo fornecido pela Casa Barbosa & Costa, Sucessores de Gaspar, que se tornara fornecedor da Casa Real (14).

Por ocasião do casamento do rei D. Pedro V, em 1857, empreendeu-se nova campanha de obras nas Necessidades, à qual se seguiu, em 1860, uma outra no sector conventual, zona onde D. Fernando residia desde a morte de D. Maria II (1853), que se prolongou até aos finais da década. A par de um maior eclectismo na decoração registou-se, igualmente, uma acentuação do conforto e do cromatismo na decoração dos interiores.

Paredes forradas a tecido e pesados reposteiros envolvendo as janelas acordavam com luxuriantes alcatifas que cobriam o parquet. Na Sala de Armas, dispunham-se peças de armaria, pintura antiga (A Fonte da Vida de Hans Holbein, recuperada no Paço da Bemposta), e diversas antiguidades, enquanto os móveis estofados, de mogno entalhado e torneado, assimilavam livremente estilos defuntos vários, do gótico ao Luís XIII, passando pelo mobiliário português do Século XVII, numa simbiose diluidora dos estilos comum ao contexto europeu.

Objectos decorativos de várias proveniências e épocas proliferavam indiscriminadamente por esta e pelas outras salas, dos jarrões de Sèvres às porcelanas de Meissen, de Wedgood, de Capo di Monte e da China, dos bronzes artísticos aos vidros decorativos, do mobiliário antigo a algumas das mais significativas obras da ourivesaria nacional, da cerâmica do Rato às majólicas italianas, sem esquecer diversos objectos de índole arqueológica, das ânforas romanas às cerâmicas pré-colombianas. Acumulavam-se também as pinturas, esculturas e cerâmicas contemporâneas, com especial destaque para a produção nacional, em boa medida fruto da acção mecénica de D. Fernando, que adquiriu pessoalmente algumas das obras-primas da arte portuguesa do século XIX (pinturas de Tomás da Anunciação, Cristino da Silva, Metrass, Visconde de Menezes, Leonel Marques Pereira, José Rodrigues, António José Patrício, Lupi e Silva Porto, esculturas de António Manuel da Fonseca, Assis Rodrigues, Simões de Almeida e de Anatole Calmels, cerâmicas de Wenceslau Cifka, entre outros). Contadores de estilo florentino, pesados móveis entalhados de estilo holandês, ou submersos em florestas de torcidos e tremidos, espelhos venezianos, mobiliário ao gosto de Napoleão III na Sala de Música, dotados de rodízios e com estofados e capitonnés, ou de tipo Coromandel, de xarão, cohabitavam com cascatas de louça, tal como acontecia na Sala de

gosto de Napoleão III na Sala de Música, dotados de rodízios e com estofados e capitonnés, ou de tipo Coromandel, de xarão, cohabitavam com cascatas de louça, tal como acontecia na Sala de Jantar, concebida por Possidónio da Silva em 1864, cujas paredes eram integralmente revestidas de enormes aparadores entalhados, enquanto as janelas ostentavam vitrais dos séculos XVI e XVII. No Quarto de Dormir, pontuava uma enorme cama de dossel sustida por balaústres em mogno entalhados à maneira do Segundo Império, cadeiras de um estilo renascença francesa diluído, um quadro de Perugino entre naturezas-mortas flamengas e italianas. No Gabinete de Saxe, para além do grande número de objectos de porcelana daquela proveniência, admirava-se uma papeleira chinesa do século XVII, executada em teca com embutidos de marfim, que se casava com uma arca Nan-bam de pau-santo com aplicações de madrepérola. O orientalismo reaparecia na Galeria Principal, nas cadeiras concebidas nesse gosto, forradas de veludo carmezim, que alternavam com doze aparadores de carvalho, suportes de numerosas esculturas, também distribuídas por um grande expositor octogonal colocado ao centro da sala. Loiças da China, Índia e Japão, porcelanas europeias, panóplias de armas brancas, um pequeno Museu arqueológico, alternavam com quarenta e oito quadros, de autores nacionais e estrangeiros, com natural predominância romântica (13).

Entretanto, sobretudo a partir da década de setenta, reatava-se a tradição romântica do bricabraque que D. Fernando II inaugurara na Pena, acumulação pouco ortodoxa de móveis e de objectos decorativos, antigos ou cópias similares, acrescidos cada vez mais de elementos exóticos provindos do Extremo-Oriente - porcelanas, leques, pinturas e estampas, tecidos bordados a seda - num japonismo não-programático que só aí encontrava eco, e que servia o gosto do público, ou a falta dele, da aristocracia aos barões do liberalismo.

No interior destes edificios historicistas o eclectismo conhecia novas versões, através do revivalismo dos estilos decorativos das eras passadas, Renascença, Luís XIV, Luís XV, Luís XVI, Império, depois seguidos das suas versões "nacionais" de D. João V e de D. Maria, que nos conjuntos mais unitários e ricos se revelavam, por vezes alternadamente distribuídos pelas diferentes divisões do

edifício. Essa individualização dos estilos decorativos "nacionais" colhia aplausos da crítica naturalista, que também não os regateara a propósito da recuperação da ourivesaria, então considerada a nossa indústria artística mais dinâmica, e que, a partir de 1888, também enveredara por caminhos revivalistas neomanuelinos, seguidos do D. João V e do D. Maria já nos começos do século seguinte.

Tratava-se do eterno domínio do revivalismo, e neste domínio algumas realizações apresentavam alguma coerência, sem sair do domínio das velhas fórmulas: assim acontecera com o neo-islâmico, que conhecera uma boa realização decorativa no Salão Árabe da Bolsa do Porto, que G. A. Gonçalves de Sousa concebera, e cuja execução se prolongara de 1862 a 1880, reaparecendo depois, estilizado, num tecto do Palace-Hotel do Buçaco, atribuído a Benjamim Ventura (10)

Seria difícil esperar uma renovação do panorama decorativo pelo lado das indústrias artísticas: o problema da aliança entre as artes e a indústria pouca repercussão poderia ter num país escassamente industrializado, e uma estética Morrisiana de adequação entre a forma e a função era uma mera miragem que apenas o marquês de Sousa Holstein parecia vislumbrar (11). Viria a confirmá-lo a produção historicista de uma Escola Livre das Artes do Desenho, nascida em Coimbra no ano de 1878 e perpetuadora de uma inevitável tradição artesanal. A subsequente reforma e reforço do ensino industrial, em 1886, obrigou à vinda de professores do estrangeiro que, também eles, tiveram de acomodar-se ao gosto e às condições existentes. Apesar de tudo, tal reforço académico traduzia, afinal, o interesse e valorização crescentes de que, por essa altura, as artes decorativas eram objecto: um interesse nascido das exposições artísticas então promovidas (cujo paradigma foi a *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa Espanhola*, de 1882) e, sobretudo, das necessidades ostentatórias da alta burguesia, do seu gosto pelo coleccionismo ou pela mera acumulação (12).

A persistência do Segundo Império parisiense permanecia a influência determinante nas modas e no gosto: durante os anos 90, o Marquês da Foz encomendou aos ateliers Moreau de Paris diversos trabalhos de serralharia artística, bronzes e ferros forjados, que se

harmonizavam com móveis e estofos Luís XIV, XV ou XVI, com numerosas preciosidades de outras épocas, e com os cuidados trabalhos de marcenaria que o entalhador Leandro Braga, discípulo de Calmels, executou para as suas salas. Pelos anos de 1900 estas modas ecléticas também surgiam, num conjunto menos unitário e coerente, no palacete que o capitalista Burnay fizera reedificar na Junqueira. Eram ecos do bricabraque que D. Fernando inaugurara na Pena, que persistiam nos interiores da alta burguesia, afecta a gostos áulicos e desprovida de suficiente informação artística.

A estes luxos decorativos franceses Ramalho Ortigão viria a propor, em alternativa, uma proposta de índole etnográfica como forma de recuperação e nacionalização das indústrias artísticas, que nenhum exemplo podiam receber de um inexistente Museu de Artes Decorativas, sempre esperado e nunca concretizado. Seriam estas obras de estilização folclóricas as idealmente destinadas à "Casa Portuguesa", embora também neste domínio se revelasse a insuficiência programática pela proliferação do gosto francês, repartido por salões decorados em estilos diversos e heteróclitos, como o viriam a confirmar os interiores da Casa Severo (13). Do mesmo modo, na casa de Alpiarça que José Relvas encomendou, em 1907, a Raul Lino, o arquitecto desenhou mobiliário neo-renascença cuja execução confiou ao entalhador José Mayor.

Por essa altura, já Ramalho Ortigão lamentava a proliferação demasiada do historicismo e apelava à renovação das formas no apelo lançado na *Architectura Portuguesa*. O próprio *Arts and Crafts* e até mesmo o *Art Nouveau* francês já lhe apareciam como insuficientes, numa visão progressista e isolada num quadro onde a "Arte Nova" se limitara a um fenómeno esporádico, mal entendido e assimilado. Desprovida de programa teórico e de praticantes empenhados, apenas justificada pela moda, a "Arte Nova" foi relegada para o domínio da decoração superficial das fachadas dos edifícios, manifestando-se em trabalhos pontuais de serralharia, estuque, cantaria e, sobretudo, em azulejos, em detrimento de uma reflexão aturada sobre o delineamento dos espaços interiores e da articulação racional dos volumes. Também aqui a influência francesa foi preponderante, em assimilação superficial dos modelos florais, vegetalistas e animalistas. Se uma obra como o *Animatógrafo do Rossio*, de 1907, confirma estas asserções, já as

suas molduras entalhadas, com motivos vegetalistas abstractizados para além de qualquer identificação possível, apontam para uma provável e rara influência belga. Ao nível do mobiliário e da decoração de interiores, porém, raramente os exemplos são significativos; algumas marcenarias anónimas produziram modestos móveis de linhas curvilíneas, decalcados de catálogos estrangeiros, destinados a um público urbano pequeno-burguês - e o exemplo da espartilharia lisboeta de *Mme Garcia* é particularmente ilustrativo (14). Nas casas ricas dos inícios do século continuavam a predominar os gostos áulicos e ostentatórios vindos de oitocentos, e para os excepcionais interiores "Arte Nova" havia que procurar os modelos, os exemplos e até mesmo os fornecimentos no estrangeiro, naturalmente em França: no palacete neo-renascença que o melómano Lambertini ergueu na Avenida, prémio Valmor de 1904 desenhado por Bigaglia, o gabinete de trabalho foi executado nesse gosto pelo decorador francês Henry de Waroquier, que confiou a execução dos móveis a Vítor Knotz e completou o conjunto com bronzes *Art Nouveau* de Raoul Larche, cristais de Gallé e águas-fortes de Rops. Nas restantes dependências, porém, predominavam os estilos defuntos, da renascença portuguesa ao Luís XVI, entre pinturas murais neo-rococó da autoria de Malhoa (15).

Para a grande burguesia enriquecida nos anos 90, pouco exigente e auto-satisfeita com coleccionismos antiquarizantes e decorações murais tardo-românticas e académicas de índole francesa, só os luxos historicistas podiam satisfazer os seus apetites mundanos. O próprio neomanuelino, revigorado pelas comemorações camonianas de 80, ainda conseguiu nos começos do século os favores do Monteiro dos Milhões, que encomendou a sua quinta de Sintra a Manini e decorou com mobiliário, vitrais e pinturas murais no mesmo gosto. Também os academismos beaux-artistas, à francesa - que favoreciam a proliferação dos interiores pomposos, onde não pareciam deslocados os móveis de outras eras, ou suas réplicas -, se manifestaram exemplarmente no pavilhão que Ventura Terra, lembrado de Laloux, desenhou para a Exposição Universal de Paris em 1900, batendo a proposta de Raul Lino.

Não havia, portanto, lugar para um verdadeiro entendimento da "Arte Nova", e quando sobre ela os arquitectos se debruçam tal reflexão não podia passar para além do domínio da curiosidade que

só a moda justifica. A essa luz deve ser entendida uma mobília para quarto de dormir que Tertuliano Marques apresentou no edifício neo-românico da Sociedade Nacional de Belas Artes em 1904, passando despercebida tal como as jóias laliquianas que o cinzelador João da Silva, mercê da sua formação no estrangeiro, ia produzindo para um público restrito (16).

A formação alemã de Raul Lino foi também responsável pelo quarto de dormir que desenhou para os seus aposentos de solteiro entre os anos de 1900-1904, cuja simplicidade estrutural, com recurso a grafismos quadriculados e a cartelas ovaladas, denunciam uma apropriação de modelos mackintoshianos filtrados pela produção decorativa do *Wiener Werkstätte* (17). Foi, aliás, nessa via que o arquitecto desenhou, já em 1918, a chapelaria Gardénia do Chiado, pequena obra-prima de notável correcção urbana, cuja fachada anuncia os requintes decorativos das "Arts Déco". Foi mais uma proposta esporádica que na obra nacionalista de Raul Lino não poderia ter continuidade.

Mas as artes decorativas continuavam a seguir o gosto dominante, totalmente desacertado do tempo artístico europeu. Na Exposição Nacional que teve lugar no Rio de Janeiro em 1908, nos azulejos de Battistini, nos painéis de Jorge Colaço, nos cinzelados de Giovanni Cristofanetti, nas pratas dos Leitões, nos móveis de José Mayor e até nas rendas de Maria Augusta Bordalo Pinheiro prosseguia o apego ao historicismo (18).

Nos anos 10 o panorama prosseguiria inalterado, numa continuidade de valores que passariam, intocados, da Monarquia para a República. A pequena burguesia urbana, consumidora dos modestos móveis "Arte Nova" produzidos pelas marcenarias anónimas, ou apreciadora dos notáveis azulejos com papoilas, espigas, borboletas ou gafanhotos relevados que Rafael Bordalo Pinheiro concebera para a decoração de padarias, preferia-lhes o mobiliário de um historicismo estilizado que lhes forneciam os *Grandes Armazéns do Chiado* e o *Grandella*, mediocrementemente decalcado dos catálogos da firma parisiense *Au Confortable*, instalada na *Rue de Rome*. Os modelos que aquela casa produzia nos anos de 1900, em "todos os estilos", das "cópias de móveis antigos" às "últimas manifestações da Arte moderna", todos "sólidos e de bom gosto" e de "preços excessivamente reduzidos", foram

continuados durante os anos Dez e Vinte pelos armazéns lisboetas, que nos seus respectivos catálogos reproduziam as vinhetas originais, envelhecidas de vários anos (19).

Nas casas mais abastadas dos começos dos anos Vinte persistia o gosto pelo bricabraque. A imprensa divulgava como modelo a casa de Branca de Gonta Colaço na Estrada da Luz, caiada e com sardinheiras nas janelas, cujo interior lembrava "uma habitação moura com as suas portas em ogiva e os seus tectos abobadados", com um "recanto dos coxins" no hall orientalizante, repleta de "móveis de pau santo, colchas de damasco, tapetes orientais", num certo decadentismo *fin-de-siècle* que também se podia apreciar no pátio árabe do *Monumental Clube*, concebido pelo arquitecto Silva Júnior em 1918. Modelo doméstico era ainda a casa do Dr. António Meneses, com a sua casa de jantar "plena de velhas faianças portuguesas" decorada por José Queiroz, falecido em 1920. Igualmente muito apreciada, em 1922, era a casa do pintor Carlos Reis, cheia "de coisas belas em todos os estilos, em todas as épocas", numa cronologia decorativa que se detinha num salão estilo Império, o "canto preferido". Personagens mais actualizadas, como a poetisa Judith Teixeira, seguiam no mesmo gosto, e o seu palacete na Avenida António Augusto de Aguiar abrigava "uma sala oriental, forrada inteiramente de brocados e damascos", uma "sala de jantar de maravilhosa talha Renascença", e um quarto de cama onde brilhava "o leito de Carlota Joaquina, de mogno queimado e cisnes de ouro", num conjunto-modelo reconhecido como uma "verdadeira cidade gigantesca do bric-à-brac" que teria feito as delícias de D. Fernando II... (20). Porém, passados apenas cinco anos, Cristino da Silva concretizaria nos projectos do cinema Capitólio a verdadeira abertura à contemporaneidade.

O Design e a Decoração em Portugal:

Exposições e Feiras - Os Anos Vinte e Trinta

Significativas para a irrupção e estabelecimento da contemporaneidade decorativa, que em arquitecturas efémeras encontrou um dos seus campos de eleição, foram as diversas feiras e exposições que pelas décadas de vinte e de trinta se realizaram. Quer pela adesão que suscitaram como pela atenção que lhe prestaram as entidades oficiais, elas foram barómetro seguro do gosto privado e público, demonstrando possibilidades, servindo de palco a novas experiências e, sobretudo, exercendo considerável acção de pedagogia artística.

Na **Exposição Internacional do Rio de Janeiro** de 1922, com que o Brasil celebrou o centenário da sua Independência, Portugal fez-se representar oficialmente com dois pavilhões: um *Pavilhão Português das Indústrias*, da autoria dos irmãos Rebelo de Andrade, e um *Pavilhão de Honra* riscado pelos jovens arquitectos Cottinelli Telmo, Carlos Ramos e Luís Alexandre da Cunha (**fotos 1 e 2**). Presidiu a ambos o gosto barroco de D. João V, numa estilização ecléctica que incluía notas do estilo Luís XV, e nisso se consagrava de novo uma "arquitectura à antiga portuguesa" convertida agora em cenografia de aparato oficial, perpetuando-se assim indirectamente a fastidiosa querela da *Casa Portuguesa*.

Não podia ter sido outra a solução adoptada no quadro de um país que, predominantemente rural e dotado de uma indústria incipiente (1), vira passar incólumes os valores oitocentistas da Monarquia para a República. Por outro lado, as Exposições *Livre*, dos *Humoristas*, e dos *Modernistas* entre 1911 e 1920, assim como o furor *Futurista* entre

1915 e 1917, mais acertado com o tempo cultural e artístico europeu, haviam pontuado episodicamente o panorama rotineiro de Lisboa e do Porto, contrariando práticas pictóricas e literárias naturalistas e académicas, sem repercussão possível na arquitectura (2).

Na exposição do Rio tais ousadias, presas a miragens parisienses, não poderiam ter cabimento: desejava-se uma arquitectura que fosse representativa e identificadora de uma certa "arquitectura nacional" e, simultaneamente, suficientemente aparatosa para se integrar e destacar das "instalações sumptuosas e soberbas" que "as forças vivas dos mais importantes países do mundo" haviam construído, "pavilhões que eram verdadeiros palácios" e que davam ao recinto da Exposição "uma imponência desusada" (3). Não poderiam satisfazer estas necessidades as correntes afrancesadas de luxo, na esteira de Ventura Terra e de Norte Júnior ou ainda certos revivalismos, por essa altura ainda mais largamente praticados: o neo-românico radicava em bizantinismos também eles parisienses, e as estilizações quinhentistas de Raul Lino distavam agora uma vintena de anos.

Era portanto a estilização do D. João V a gramática mais adequada ao certame. Mais actualizada, dera a Tertuliano Marques um Prémio Valmor em 21, e cabia perfeitamente nos parâmetros do "tradicional português" que a revista *Arquitectura Portuguesa* então largamente divulgava (4). Estilo áulico, o barroco joanino oferecia ainda a vantagem do aparato desejado: no *Pavilhão das Indústrias*, ele traduziu-se em dois grandes torreões laterais, ligados por dois pórticos a um corpo central com portal de gala, sacada e frontão contracurvado. No *Pavilhão de Honra*, um corpo quadrangular, com portal e janelões festivos, sobrepujado pelo tradicional torreão octogonal (5). Neste os seus jovens autores tinham optado "pela arquitectura civil do tempo de D. João V, tendo, no entanto, o critério de conjugar todos os elementos, inclusivé os Rocaille que se aportuguesaram para dar ao Pavilhão um carácter bem próprio, bem português", e esse portuguesismo era mais evidente em certos pormenores decorativos, "o catavento, os lampiões, as linhas do coroamento central" (6).

Diversos incidentes marcaram a construção deste pavilhão e, em geral, a própria organização da representação portuguesa, numa

"exterioridade dominante do desleixo, a da má organização" que "chega(va) a ser revoltante", e do que fora "o atrabiliário, o apressado, o balburdante disse mais do que tudo o embarque dos objectos para o navio que os devia conduzir e que finalmente viu chegar cacos", tendo "algumas das peças fica(do) pelo cais da Alfândega em estilhas" (7). A própria viagem presidencial fora atribulada, e em vão se pretendeu assegurar a presença de António José de Almeida no Rio de Janeiro em 7 de Setembro, data da celebração da Independência (8). Por fim, a própria torre do *Pavilhão de Honra* acabou por ruir, por defeito dos seus alicerces, num "vergonhoso espectáculo", ao qual acresceu o incumprimento dos prazos por parte da empresa particular que dela posteriormente se ocupou, acabando o Pavilhão por ser inaugurado apenas no dia 23 de Setembro (9). Vinham assim a confirmar-se os receios de Cottinelli, Carlos Ramos e Luís Cunha que, logo em Janeiro, consideravam "o tempo dado para a execução dos esboços muito restrito, a organização do concurso mal cuidada", lamentando que este não previsse a sua estadia no Rio para direcção dos trabalhos de construção (10). Mais ainda, "um dos delegados do comissariado da exposição e(ra) o antigo barbeiro do Dr. Afonso Costa" e, em consequência, "um largo descontentamento lavrou logo entre os artistas portugueses. Quando seria necessário enviar um pintor, um desenhador, um arquitecto, e t(ínhamos) imensos que não ganha(vam) 20\$00 reis por dia, mandou-se um barbeiro (...) com mais de 200\$00 reis ao câmbio" (11). Após estes desastres, remediaram-se os danos através de Ricardo Severo, o qual "tomou conta dos trabalhos da secção portuguesa quando já ninguém contava que ela pudesse salvar-se", e o engenheiro-etnógrafo lá conseguiu "tudo venc(er) à custa de um esforço verdadeiramente sobre-humano", com o apoio dos escultores académico-naturalistas Costa Mota, tio e sobrinho, então considerados "dois grandes artistas, dos maiores da nossa terra" (12).

Tudo isto era, afinal, reflexo do desinteresse generalizado que caracterizava o Estado e o público em relação à produção artística, sobretudo a modernista, num quadro rotineiro marcado pela falta de apoios, de mercado, de informação, de espaços para exposição e de crítica especializada (13), prolongando-se os modelos oitocentistas num

afetivo desacerto e distanciamento crescentes em relação ao tempo artístico internacional.

Do lado oficial o gosto comprazia-se no modelo historicista da arquitectura dos Pavilhões, e da parte do público e da crítica ele revelava-se, possivelmente, ainda menos evoluído, numa proposta fortemente nacionalista, paradoxalmente imperial e regionalista: "ideia magnífica como monumento de raça", "deveria constituir-se por edificações características das 8 províncias portuguesas nas quais se veriam alguns dos seus produtos vendidos ou trabalhados por naturais dessas províncias", sem esquecer os Açores, a Madeira e as colónias, e sobretudo um "*Pavilhão da História*, a evocação dos traços que nos prendem desde tantos séculos" - e deste a organização "não teve sequer a lembrança como se esqueceu, depois de um gasto exorbitante de dinheiro, de fazer as casas representativas das nossas províncias" (14). Subentendia-se, assim, a valorização implícita do artesanato, em detrimento da produção industrial e mais ainda das Belas-Artes, numa mentalidade pequeno-burguesa que aliava ao regionalismo o gosto pelo pitoresco.

Encerrada a Exposição, "a opinião pública não viu mais, nessa participação, que irregularidades, escândalos, fracassos" e alguns, mais optimistas, entenderam que "o prestígio das forças vivas do nosso País" havia conseguido, por seu lado, que "a participação das artes, da indústria, do comércio e da agricultura portuguesas marcassem, de uma forma indelével, o seu lugar". E assim "as artes e as ciências foram dignamente representadas pelos nossos melhores artistas e estabelecimentos científicos e educativos do País. As indústrias, grandes e pequenas, de todos os recantos de Portugal, deram o seu contingente", evidenciando "grandes progressos", "o comércio e a agricultura deram também do melhor que possuíam" e "as colónias constituíram uma das mais brilhantes colaborações" (15).

Havia muito de exagero nesta opinião, contudo o *Pavilhão das Indústrias* contou com novecentos e quarenta e oito expositores, divididos por oito secções, entre as quais a de Belas-Artes, por sua vez dividida em sete grupos (16). Na arquitectura imperava, obviamente, o revivalismo, com o tradicionalista Adães Bermudes à cabeça, enquanto

na escultura duas obras de Canto da Maya e de Francisco Franco, enviadas de Paris, constituíam discreta presença modernizante no seio do naturalismo e academismo dominantes, onde se destacavam Teixeira Lopes e João da Silva. Igualmente na pintura dominavam os valores de oitocentos, com vasta presença naturalista e académica de várias águas, e alguma simbolista também, de Veloso Salgado a Varela Aldemira e Martins Barata, passando por Artur Loureiro, João Vaz, António Carneiro e Luciano Freire, apenas Dórdio Gomes revelando outras preocupações num "Recanto de Paris" de lá enviado. Significativamente, no *Livro d'Oiro e Catálogo Oficial* da secção portuguesa, um artigo medíocre dedicado à "Pintura e Escultura Contemporânea em Portugal" detinha-se nos mesmos valores, promovidos assim a cânones estéticos oficiais, considerando "o movimento artístico do último quartel do século XIX (...) um movimento de glória" e detendo-se nas suas ramificações imediatas (17).

Modestíssimo, o grupo das "Artes Decorativas" apresentava quatro expositores, que propunham dois "quadros de azulejos decorativos, estilo manuelino", alusivos às "descobertas portuguesas" na esteira historicista de Jorge Colaço, uma "moldura entalhada, alto relevo, estilo Renascença", eco tardio de Leandro Braga, e desenhos e litografias de Rafael Bordalo Pinheiro (18).

Não havia, portanto, nem apoio nem lugar para os modernos na representação portuguesa, e o conjunto da Exposição Internacional era, aliás, também ele esmagadoramente dominado por valores culturais de oitocentos, concebido ainda à imagem das Exposições Universais do século XIX, certame onde "a arte, a indústria, o comércio e a agricultura de todas as nações" haviam dado "ali *rendez-vous*, disputando-se a primazia na conquista de um mercado, dos mais ricos, o do Brasil" (19). Contudo, no *Livro d'Oiro e Catálogo Oficial* da secção portuguesa, e certamente por intercessão de Leal da Câmara que o dirigira tecnicamente, aparecia a reprodução fotográfica de uma "Maternidade" de Milly Possoz, assim como ilustrações de Bernardo Marques e de Stuart Carvalhais, expressões de uma modernidade mais

válida do que aquela que veiculavam outras tantas preciosas vinhetas decorativas lembradas do *Wiener Werkstätte*.

Nenhum critério funcional presidiu, evidentemente, à concepção dos pavilhões, reduzidos a uma mera arquitectura de fachada e de ostentação que se comprazia na colagem superficial de volutas, mascarões, carrancas, grinaldas e outros ornatos em estuque. A articulação do espaço interno sofreu, por consequência, a total ausência de uma planificação racional, descurada que foi a sua finalidade eminentemente prática. No caso do *Pavilhão das Indústrias*, o interior do pavilhão central era virtualmente ocupado por um grande átrio quadrangular porticado, dotado de iluminação zenital, com um alçado de dois andares de colunas sobrepostas que definiam uma estreita galeria superior de circulação, com a respectiva balaustrada entre arcarias, e a mesma receita reaparecia, ligeiramente simplificada, nos pavilhões laterais. O mesmo sucedia no *Pavilhão de Honra*, com a sua "galeria em volta de todo o *hall* para se exporem todos os objectos de arte de pequenas dimensões" (20).

Projectos de agrado seguro e de vida longa, de tal modo que em 1932, depois de um *simile* em 29, apareceram reconstruídos de pedra e cal pelo oficial da Armada e vereador lisboeta Quirino da Fonseca no Parque Eduardo VII, em notória contradição de gosto com as propostas modernizantes, mais actualizadas e monumentalistas, de Cristino da Silva (21). Os Rebелos protestaram então, inutilmente, contra a réplica então erguida, considerando que "difer(ia) *totalmente* em todos os motivos architectónicos" do original, um "grande atropelo à Arte", tanto mais que a sua "visão de Arte tinha evoluído da época da Exposição do Rio para" 1932. No entanto as verdadeiras razões de tal protesto prendiam-se com o "inqualificável abuso de autoridade praticado pelo Comandante Quirino da Fonseca" que tinha "atropel(ado) o direito de propriedade artística", e mais ainda com o ímpeto modernista que por essa altura caracterizava numerosos projectos aprovados, alguns dos quais oficiais. Os Rebелos procuraram nessa altura redimir-se de arcaísmos, atribuindo os neo-joaninos às circunstâncias dos concursos passados e, num esforço de actualização, concebendo o projecto aprovado para o edificio do Comando da Escola

Naval do Alfeite (22). Careciam porém de convicção artística e, flutuando ao sabor da encomenda, logo em 1933 repetiram, a onze anos de distância, a receita do pavilhão do Rio de Janeiro no projecto para a ampliação do Museu Nacional de Arte Antiga, inaugurada já no quadro de uma involução do modernismo arquitectónico nacional (23).

Nenhuma superintendência ou critério de uniformização arquitectónica ou artística presidiu à apresentação dos stands dos diversos expositores e, na sua falta, as firmas representadas arrumaram-se ou acomodaram-se o melhor que puderam, segundo a orientação estética que bem entenderam, num espaço já de si pouco propício. Algumas optaram ainda por arranjos neomanuelinos, segundo uma morfologia romântica que desde os anos 10 dava ainda projectos caricaturais em Lisboa e no Porto, e à qual a comunidade portuguesa no Brasil se encontrava ainda afectivamente ligada (24).

Assim aconteceu no stand d'A Parceria Vinícola do Norte Ld^a (**foto 3**), premiada com uma medalha de ouro, que apresentou os seus vinhos, licores e xaropes num cenário de arcarias cogulhadas sobre colunas torsas, com prateleiras, secretária e cadeiras de idêntico recorte. E, naquela que foi considerada uma "das mais interessantes instalações de toda a exposição", a Fábrica Lopes, Coelho Dias & C.^a, das Conservas de Matosinhos, apresentou um pavilhão quadrangular com as faces rasgadas de janelões de vários lumes, rosáceas, cornija cogulhada, e ângulos ornados de botaréis, mísulas e baldaquinos, tudo inteiramente executado com latas de conservas de peixe (**foto 4**). Tais produtos eram "o melhor monumento da indústria portuguesa", divisa que pomposamente corria no friso em caracteres góticos a condizer, e esse mote ingénuo justificava o partido estético do stand, num nacionalismo *kitsch* que anedoticamente recebia justificação complementar através do hidrovião, suspenso logo acima dele, da cobertura do *Pavilhão das Indústrias*, com que Gago Coutinho e Sacadura Cabral haviam em Junho desse ano realizado a travessia aérea do Atlântico Sul (25).

Mais discreta, a decoração neobarroca esteve também representada, sobretudo através de peças de mobiliário que ornamentavam alguns dos stands. Uma vasta área foi atribuída ao da Manufatura Portuguesa de

Tapeçarias, Ld^a, sede portuense das tapeçarias artísticas da fábrica da Ponte da Pedra, e os seus tapetes preenchiam as paredes de parte do piso inferior do *Pavilhão das Indústrias* e da galeria superior, pendendo ainda da balaustrada (26).

A empresa, criada por Manuel do Carmo Peixeiro no século XIX e retomada por Júlio Pina, era então servida pelo "talento bizarro" do desenhador António Lima, que criava "os mais belos estilos: ora um esboço oriental traduzindo os mistérios do país dos Rajahs; ora a heráldica, evocando D. João II, D. João V, Luís XV; ora o regional, dando-nos, no seu traje típico, costumes das nossas aldeias", que tinham vindo "enfileirar ao lado das caravelas, dos versos portugueses e das ingénuas crenças evocadas no doce desfolhar dos bem-me-queres e mal-me-queres". Era todo um programa de sabor oitocentista que no orientalismo, na heráldica e no figurativismo historicista ou regionalista se comprazia, embora a fábrica anunciasse a execução de "todo o desenho e estilo". Contudo, a técnica inerente à tapeçaria, com os seus traços sintéticos, as cores vivas e lisas, as figuras simplificadas, fortemente demarcadas e contornadas, trazia algo da modernidade a esta produção. Assim acontecia sobretudo nos tapetes de índole regionalista, onde figuras de Vianezas ou de Ovarinas eram afins dos tipos populares apresentados pelos Humoristas dos anos 10, aparentando-se ainda com a produção coeva de um Bernardo Marques. Isso tornara-se notório em 1921, durante uma exposição de tapetes da Ponte da Pedra no Ateneu Comercial do Porto, e a crítica falou então de "arte cheia de cor e de patriotismo" perante a qual "desfilara, maravilhada, a sociedade portuense, bem difícil de contentar" (26). Tornaram-se então "famosos" dois tapetes: um deles, denominado "A Vianeza", figurava "no seu típico trajar, rodeada de mangericos, numa doce policromia, a mulher do nosso Minho", envolta numa cercadura geometrizante e lisa. O outro, baptizado "D. João V", apresentava "o escudo daquele monarca numa sobriedade de cores, cheio de grandeza e imponência", envolto em grinaldas estilizadas, sobre fundo liso. Ostentoso, este tapete ocupou lugar de destaque no stand da Sociedade Portuguesa de Tapeçarias da Exposição do Rio, rodeado por outras composições de caravelas circundadas por escudetes e Cruzes de

Cristo, e assim se acordando com o tom áulico e pomposo da arquitectura. Em frente dele, o conjunto completava-se com outras tantas cadeiras de D. José que rodeavam o espaço central, onde uma *jardinière* no mesmo gosto aparecia pousada sobre um tapete de ramagens (27).

Em revivalismo neo-barroco foi também resolvido o stand da Companhia Portuguesa de Fósforos (**foto 5**) que para o efeito apresentou uma vitrine entalhada, onde expôs os seus produtos. De um estilo Luís XV impuro e eclético, mais lembrado de modelos congêneres do Segundo Império, o móvel apresentava plumas e acantos dourados e era encimado por uma heráldica águia que, de asas abertas, rematava o frontão contracurvado onde aparecia, dourado também, o nome da firma. A seus pés, um amontoado confuso de embalagens dava um toque de bricabraque oitocentista que a parede do fundo reforçava, com o seu revestimento semelhante brocado.

A mesma atmosfera transparecia do stand da Ourivesaria Aliança do Porto, com uma profusão de salvas em prata "grandes, decorativas, em estilo Manuelino" alusivas a episódios da história brasileira, da "Partida de Pedro Álvares Cabral" ao "Grito do Ipiranga", outras em "estilo Renascença", expostas em cavaletes, e ainda "taças, guarda-jóias, filigranas, esmaltes artísticos, objectos em prata para mesa, escritório, *toilette*, igreja" (28), dispostos sobre mesas cobertas ou numa alta *etagère* quadrangular envidraçada, colocada ao centro do stand. Concebida num estilo eclético, esta aliava a nota barroca dos seus pés contracurvados ao rendilhado goticizante dos remates de um baldaquino superior, onde se expunha um cálice historicista. A instalação impôs-se "à admiração de todos os visitantes", "mostruário completo de quanto produz(ia) esta casa, revelando uma arte e bom gosto inexcusáveis" que lograram o Grande Prémio do certame (29).

Para lá destes stands historicistas, de revivalismos neomanuelinos ou neobarrocos, a instalação da firma António Ferreira Menéres Ltdª, exportadora de vinhos do Porto, reactualizou caricaturalmente a "Casa Portuguesa" (**foto 6**), num pavilhão com alpendre de colunas e beirado de telha, "interessantíssima instalação, com um cunho caracteristicamente regional a que não faltou a gentil minhota com o

seu típico traje", conseguindo o *Grand Prix*. Tratava-se de uma fórmula cujo sucesso fora assegurado junto da comunidade portuguesa no Brasil por Ricardo Severo, "a de seu modelo, a de seu sonho, a nossa casa antiga, com seus renovamentos" que o engenheiro, lá instalado, ia disseminando, fazendo construir a sua própria casa nesse gosto e erguendo outros "templosinhos de família, que entre nós também ressurg(iam) numa grande intensidade", dignos de serem legados "em monumentos ou em simples casinhotos aos nossos herdeiros" (30). Era, portanto, receita de sucesso afectivo e sentimental, doravante vocacionada a competir e a sobrepor-se ao neomanuelino em terras de Vera Cruz (31).

E foram estes os mais notáveis stands da Exposição do Rio de Janeiro, em evidente desactualização artística. Os restantes resolveram-se atabalhoadamente, em acumulação de objectos, entre os apliques de parede simulando ramos de flores, com as suas campânulas de vidro, que num gosto Arte Nova proporcionavam a iluminação nocturna do interior do *Pavilhão das Indústrias*. Era o que acontecia com a instalação da Fábrica de Tapetes de Beiriz (**foto 7**), com os seus produtos penosamente dispostos na estreita galeria superior de um dos pavilhões laterais, numa exiguidade de espaço que de novo obrigava a recorrer à balaustrada como suporte (32). Fundada em 1919 por Carlos e Hilda Miranda nos arredores da Póvoa de Varzim, a fábrica especializara-se no fabrico de tapetes, carpetes e passadeiras de lã, com recurso quase exclusivo a padronagens abstractas, e nisso teria notável actualização decorativa sobre os modelos figurativos propostos pela fábrica da Ponte da Pedra. Nesta época, contudo, cedendo ao historicismo dominante na decoração de interiores, apresentava réplicas de tapetes persas e reinterpretações do D. João V, em estilizações dos "azulejos de Mafra" (33).

O mesmo sucedia do lado da indústria de mobiliário, onde apenas onze firmas, das quais cinco do Porto e quatro de Braga, apresentavam uma produção eminentemente historicista, de móveis dispersos: uma "mesa em nogueira estilo D. João V", uma "cadeira, estilo Renascença italiana", ou apenas "mobiliário artístico português" ou ainda "armários e camas antigas" (34).

Procurava-se assim, inutilmente, fazer reviver a era do entalhador que com Leandro Braga conhecera uma das suas últimas expressões significativas, mas que a crescente maquinização dos processos de fabrico, aliada à produção em série, condenara sem remédio. Na verdade, "as necessidades sempre crescentes da nossa civilização t(inham) obrigado porém a recorrer ao trabalho mecânico", e este era "o único que permit(ia) construir bem, depressa e barato", daqui "nasce(ndo) o móvel em série em que todas as suas peças são executadas à máquina, que preparada para fazer determinado elemento de móvel, produz seguidamente dez, cinquenta, cem peças perfeitamente iguais à primeira". Corolário de tudo isto, "a máquina e(ra) assim o verdadeiro mestre da arte moderna do mobiliário", como logo em 1927 se reconhecia plenamente, e o próprio "artista-marceneiro tend(ia) a desaparecer diante da máquina ferramenta, manobrada por um simples operário mecânico" (35).

Os próprios revivalismos mobiliários eram afectados pela índole desta produção, e igualmente se reconhecia que "o emprego da máquina na construção do móvel moderno e(ra) facilitado pela simplicidade das suas linhas, de molduras sóbrias e ausência de decoração, adaptando-se perfeitamente ao fim utilitário, procurando tornar o móvel cómodo e confortável" (36). Este modernismo era porém limitado, e nos começos dos anos vinte geralmente reduzido a meras estilizações e simplificações de estilos defuntos: e eram os "porte-bibels" e as mobílias de sala de jantar, de escritório e de quarto "estilo ou género inglês", sem grande pureza, em carvalho, noqueira espinhada ou encerada, mogno queimado ou "branco laqué", evocando vagamente o estilo Sheraton, fortemente estilizado ou com leves acentos *Arts and Crafts*; as mobílias de escritório e de sala de jantar "género holandês", em mogno queimado ou "com materiais de segunda qualidade", com espelhos "biseautés" e vaguíssimas evocações do mobiliário do século XVII que se aliavam a toques de Arte Nova; as mobílias de sala e sala de jantar "estilo Luís XV", em noqueira ou apenas "em cor noqueira tocada a ouro", com as suas formas e proporções simplificadas e a sua escassa talha mais ou menos rica, deficientemente executada por processos mecânicos; os móveis para

casa de jantar "estilo Henrique II", fundindo elementos Renascença com torneados do século XVII, em "madeira encerada", com as suas cadeiras de assentos de palhinha; as camas "à francesa", em madeira maciça, com reminiscências do estilo Luís XVI; e também "porte-bibelots" e mesas "de fantasia" remetendo, sem grande empenho, para as *chinoiserie*s oitocentistas e acentuando ainda mais toda esta diluição estilística (37). Também as muitíssimo apreciadas mobílias "de pés e colunas torcidos e com molduras tremidas, executadas geralmente de pau santo", constituindo "um estilo ou tipo nacional, pois só se encontram no nosso país", eram objecto de simplificações mecânicas, optando-se então pelo "castanho encerad(o) em cor de pau santo", mais económico e moldável (38).

No melhor dos casos, essa modernidade relativa era mais explícita na funcionalidade do mobiliário "vergado", "género austríaco", como eram chamados os cabides e as cadeiras, sem braços ou de balanço, da empresa Thonet, em madeira de faia curvada por processos mecânicos, com os seus fundos e costas de palhinha ou de madeira prensada, e tal denominação era também atribuída às cadeiras de ferro que se lhes assemelhavam, com "fundo e costas perfuradas" e sobretudo "próprias para leitarias e jardins". Tal modernidade, que tendia a contrariar o historicismo assumido dos artistas-marceneiros, evidenciava-se também nas mobílias de sala, geralmente compostas de "sofá, 2 fauteils, 6 cadeiras e uma mesa de centro", conjuntos "encerados na cor de noqueira" e revestidos de veludo, que evocavam o *Art Nouveau* francês ou belga, na sua funcionalidade grácil, e mais ainda nas "mobílias de sala de jantar" do "género alemão", em "madeira de mogno queimado", simplificações mais coerentes da fase geométrico-purista do *Wiener Werkstätte*, inspiradas em Hoffmann, Olbrich e Otto Prutscher (39).

A funcionalidade era também a tónica do mobiliário de "género ou sistema americano", próprio para escritórios ou gabinetes de trabalho, com a sua secretária que "nada tem de elegante, nem de belo", sendo contudo "muito prático(a) e cómodo(a)", e a indispensável cadeira giratória, "de madeira maciça, de braços, ligando-se o assento ao pé por meio dum parafuso vertical", geralmente executadas em "noqueira

da América ou carvalho flor infuso encerado", podendo porém ser construídas em qualquer outra madeira. Mas mesmo assim nos escritórios mais ricos poderia encontrar-se uma "secretária à ministro", em "mogno polido, nogueira polida ou com infusão, encerada, e pausanto polido ou encerado", quase sempre executada em estilo "antigo, com molduras, tremidos, colunas torcidas e ferragens douradas", que então se estendia à "estante, cadeira de braços para a secretária e cadeira simples". Tudo em detrimento da funcionalidade e do "espírito de síntese" propostos pelo "sistema americano", com os seu número reduzido de móveis acumulando várias funções em simultâneo, permitindo escritórios "intelligentemente dispostos", funcionando com uma "precisão de relógio", muito adequados para "estabelecimentos industriais e comerciais" e também para "casas particulares", de tal modo que em 1921 se fundou em Lisboa a firma "The Modern Office, Ltd.", a primeira casa especializada em móveis deste género, "moldados num estilo moderníssimo" e aliando "a solidez à elegância" (40).

Em toda a produção corrente modernizada, tingida de historicismo, e também naquela que reinterpreta estilos mais actuais, a modernidade propriamente dita decorria, portanto, da simplificação das suas formas, reduzidas a "linhas rectas, sóbrias, quase sem ornamentação" e, sobretudo, da mecanização quase absoluta do seu fabrico e da modéstia dos materiais utilizados. Eram as chamadas "móveis de combate", o "mobiliário simples, modesto e económico, destinado à grande massa - a todos aqueles que não t(inham) preocupações artísticas nem largas fortunas", produção que se distinguia da marcenaria-artística, com as suas madeiras onerosas trabalhadas manualmente (41). Pontualmente fabricados com madeira de carvalho, castanho ou nogueira, com interiores de madeiras baratas, os móveis "de combate" eram também fabricados em *pitch-pine* ou pinho da América, dando-se-lhes a "cor nogueira" ou laca branca e, sobretudo a partir da década de vinte, em casquinha ou spruce folheados de madeiras mais onerosas (42). Esta produção "de combate", adoptando os "estilos" a que aludimos, era largamente servida nos anos dez pelos Grandes Armazéns do Chiado que a forneciam "para todo o país" e foi depois continuada, durante

toda a década de vinte, pelos Armazéns Grandella, que morosamente a adoptaram sem modificações, que também não eram exigidas pela clientela pequeno-burguesa que a consumia. Nenhuma tentativa de teorização ou crítica presidia, evidentemente, a esta produção anónima, passivamente reproduzida de catálogos estrangeiros, sem grande consciência estética, mas também do lado do mobiliário de luxo ela era quase inexistente, satisfazendo-se ainda segundo os moldes estafados do historicismo purista e actualizando o apelo de adequação "ao gosto do nosso tempo" que Ramalho lançara em 1908 (43).

Persistiam assim gostos ainda lembrados de oitocentos, reforçados também por outros hábitos, tal como o do grande número de peças considerado necessário para mobilar convenientemente uma casa, com a consequente carestia de preço. Os armazéns referidos procuravam tornear essa dificuldade, propondo, além das mobílias de sala ou de quarto completas, as suas versões mais económicas, reduzidas a metade das peças e adoptando imitações várias, das madeiras aos revestimentos. Contudo, tal prática não era mesmo assim acessível a todas as bolsas, e tornou-se frequente a venda de móveis dispersos e isolados, lentamente adquiridos, que por fim culminavam em conjuntos decorativos heteróclitos e não unitários, indirectamente prolongando de forma medíocre o gosto romântico pelo bricabraque. Na verdade, os conjuntos mobiliários unitários, "ligados à decoração", os chamados "completos" ou "completo moderno", só nos anos vinte fizeram a sua aparição. Requeridos "pelas circunstâncias do nosso tempo" como em 1928 se reconhecia, tendo em vista que "a parede necessita de condizer com o móvel, assim como as cortinas, as tapeçarias, as janelas e as portas", não se admitindo "uma mobília Luís XV ou Renascença num ambiente actualizado", eram ainda por essa altura raros, e poucas empresas, e ainda menos arquitectos-decoradores, eram capazes de os fornecer (44).

Contudo, por esta altura "o marceneiro-artista ainda se encontra(va) na execução de mobiliário de luxo, quase por completo executado manualmente, e onde demonstra(va) o amor pela sua arte e se mostra(va) orgulhoso do seu saber" (45), e só esse poderia ser admitido

na Exposição do Rio de Janeiro. A este artista, porém, e salvo raríssimas exceções, só restava o reduto do historicismo, reproduzido à letra ou "estilizado", e essa produção dominou, como vimos, o certame, também ela reduzida a peças soltas. Ocultava-se, assim, sob a densidade dos ornatos entalhados, a ausência de critérios unitários de decoração de interiores, tal como acontecia na modesta produção "de combate", e apenas três das dez firmas representadas apresentaram conjuntos completos.

Foi o caso da casa bracarense Soares Barbosa & Irmão, "verdadeiros temperamentos de entalhadores-decoradores", com uma preciosa "mobília de sala D. João V". Fundada em 1890 por José Soares Barbosa, especializara-se em "altares e toda a obra de talha" até que, com o advento da República, e escasseando as encomendas, derivara em 1911 a sua produção "para o ramo da arte civil", associando-se para o efeito o fundador a seu irmão, o artista-marceneiro Luís Soares Barbosa. Dedicaram-se então "a todo o género de obra antiga, por ser a de mais fácil colocação", produzindo "móveis estilizados - Luís XV, XVI, Império, Renascença, D. João V, que tiveram larguíssima procura" e também lugar assegurado na Exposição do Rio de Janeiro, em detrimento da vocação assumidamente moderna de Luís Barbosa. Este, que se aperfeiçoara na Escola de Artes Decorativas de Paris, quando a cidade era "sacudida pelas primeiras audácias dos modernos decoradores", apresentava por essa altura "Majorelle, Maurice Dufrene, Frichet, Leleu, Chavau" como as suas referências" e "apaixon(ado), como eles pela arte moderna", estudara-a "com cuidado em todas as suas linhas", aprendendo "a sua técnica, os seus processos de trabalho", logo elegendo Rhulmann como sua fonte principal de inspiração. Reconhecendo que o mobiliário necessitava de estar "de acordo com tudo o que se encontra à sua volta, ligado à decoração", e "a pouco e pouco, para não irritar", os dois irmãos inflectiram então pela via assumidamente moderna do mobiliário de luxo, promovendo os "completos", de tal modo que, na segunda metade dos anos vinte, já concebiam réplicas exactas das decorações e do mobiliário do próprio Rhulmann (46).

Também a firma Arte Moderna, de Braga, apresentou na Exposição brasileira um "completo", uma "móbia para quarto de dormir", e foi a única em "estilo moderno". Fundada pelo marceneiro Francisco Costa em 1883, era a mais antiga marcenaria de Braga, então fabricando o mobiliário "chamado francês (...), em mogno, muito trabalhado, forte, que esteve em uso durante largos anos". Em 1913 o fundador associou-se a seu filho, Constantino Costa e, "ampliando" as secções de estofador e decoração", converteu a firma no principal fornecedor de mobiliário do Minho. A casa produzia porém "obra de combate, mas a que já possu(ia) aspirações de estilo", especializando-se na sua vertente do "mobiliário moderno", e nesta modesta condição se satisfazia, mobilando "grande parte das casas da nossa província". O seu modernismo reduzia-se ao melhor acabamento das rotineiras estilizações do "estilo inglês" ou, no melhor dos casos, do "género alemão", e com isso fora premiada na Exposição do Rio, embora pelos finais dos anos vinte a casa apregoasse ingenuamente o seu "mobiliário moderno, ao sabor das artes decorativas de Paris" (47).

Um "escritório completo" apresentado pela firma Raul Tavares Bastos, certamente resolvido com recurso ao historicismo, e um "Bilhar" da empresa Progredior, de Dias Ferreira e Cº Sucessor, ambas do Porto, completavam a secção de mobiliário da Exposição de 1922. Também por esta altura os equipamentos da Progredior nenhuma novidade traziam, concebidos como eram em aparatosos eclectismos Renascença nos exemplares mais ricos, mas nos começos da década de trinta a empresa já fornecia modelos decorados com ornamentação geometrizar, numa original vertente *Art Déco* nacional que se harmonizava com os interiores dos cafés em voga (48).

Se do lado oficial o gosto caminhava moroso, em aparatos lembrados de oitocentos, do lado privado já se notava, contudo, uma modernização discreta, como o veio a confirmar a **Feira do Porto**, inaugurada pelo próprio António José de Almeida no Palácio de Cristal, em Julho de 1923. Certame industrial, realizado no âmbito de uma descida efectiva do poder de compra da população, congregou contudo "a moagem, a panificação, a tecelagem, a fiação, a metalurgia, bem

como as indústrias de menor vulto, como as de cristais, vidraria, perfumarias, artigos de viagem, curtumes, de botões, espelharia, tapeçaria, mobiliário, cordoaria, artefactos de alumínio", que se distribuíam por "cento e vinte e três stands ou instalações diversas, que enchiam a grande nave do Palácio". A Feira foi vista como "uma exposição caracterizadamente bairrista e regional", "uma pequenina cidade", onde se erguiam "stands com os feitos mais caprichosos e pitorescos" (49).

Mais uma vez nenhuma superintendência arquitectónica ou mero critério uniformizador presidiu à concepção destes stands, que as empresas conceberam como bem entenderam. De todos eles, o mais notável foi o stand de bolachas e massas alimentícias da Nacional, da Companhia Industrial de Portugal e Colónias (**foto 8**), "um dos mais interessantes de todo o grande certamen", instalado no centro da grande nave. Certamente concebido por Raul Lino, era um "edifício de enormes proporções" que se destacava "de entre todos como o mais original e empolgante": um pavilhão quadrangular lacado de branco, dotado de uma colunata, suportando um friso de medalhões ovais com o monograma da companhia dispostos entre mimosas grinaldas relevadas, rematado por uma cornija encurvada ornada de acantos e por um alto coruchéu piramidal. Era um traçado classicizante, à francesa, estilizando e reactualizando admiravelmente o estilo Luís XVI, tal como o arquitecto o utilizara em 1921 numa elegante pastelaria e casa de chá lisboeta, a "Trianon" (50), e como por essa altura ainda ia praticando nos interiores do futuro Cinema Tivoli empresa que, desde 1919, e por imposição da encomenda, lentamente o ocupava (51). A imprensa considerou as colunas do pavilhão "possantes", e o conjunto digno de destaque "pela sua grandiosidade", contudo a característica mais notória do stand era a sua requintada elegância, largamente servida pelo equilíbrio das proporções, pela leveza da cor branca e das paredes de vidro do interior, pela encenação das assistentes vestidas "de negro, com aventais e toucas alvíssimas", num ligeiro aceno a Josef Hoffmann.

Essa referência era mais explícita no stand da Sociedade Industrial Aliança, que surpreendia o visitante com o "recorte original e gracioso

de todo o conjunto: uma vasta superfície longitudinal branca onde se recortava uma simples monta de vidro quadrangular, sobrepujada por *lettering*, e um largo portal coberto por um arco de volta perfeita, apenas sublinhado no extradorso por uma meia cana lisa e colorida. Nesse vão, um banco e um pilar cilíndricos, revestidos de enxaquetado geométrico vertical e diagonal semelhante azulejo eram, juntamente com um painel figurativo de remate lembrado dos figurinos de Lepape, as únicas concessões ao decorativismo, assim se definindo um espaço decorativo abstracto na esteira do requinte vienense, o que era confirmado pelos arbustos envasados aí dispostos, podados em "bola". Tal elegância só podia ser servida por Raul Lino, como o interior do stand o confirmava, com as suas vastas superfícies lisas e brancas onde, nos ângulos, se recortavam expositores rectangulares moldurados, e com a encenação intimista do recanto de uma sala de estar "moderna", com lambril de fingido de madeira, tapete e papel de parede de ramagens, mobiliário D. José e mesa posta para o chá. E, muito justamente, a imprensa considerou o stand "elegantíssimo", onde os produtos eram apresentados "com sobriedade, mas distinção" (52).

Noutro diapasão, A Sociedade Construtora de Aparelhos Eléctricos, com sede em Lisboa, expôs uma série de electrodomésticos e motores de seu fabrico num stand francamente moderno (**foto 9**). Dificilmente o revivalismo historicista se adequaria a tal produção e, como tal, foi decorado com painéis ornados de bandas geométricas, zigzagueantes, de cores lisas e vivas, de expositores cúbicos com padronagem idêntica, e com uma grande mesa de tampo poliédrico assente sobre oito pés de bizarro recorte em linha quebrada, semelhante raios de luz. Eram ecos ingénuos do futurismo, num decorativismo que exaltava o papel dinâmico da electricidade na vida moderna, e que deu o primeiro stand verdadeiramente moderno das exposições nacionais, anunciando uma viragem que em breve se concretizaria. Próximo dele, o stand da fábrica portuense de vidros lapidados e espelhos Bisalia, Lda apresentava dois pilares simétricos decorados com painéis de estrelas e molduras ortogonais em espelho gravado, encimados por um frontão recortado em zigzague onde se inscrevia, em espelho também, o nome da firma em *lettering* geometrizante, numa proposta pioneira de estética do

espelho como material decorativo moderno que não podia encontrar, nem encontraria na década seguinte, repercussão significativa ao nível da decoração dos interiores domésticos.

Mas as concessões ao tradicionalismo também estiveram presentes e a empresa portuense de mobiliário A Japonesa, Ld^a, que no ano anterior apresentara, numa exposição de mobiliário artístico no salão de festas do Jardim Passos Manuel, uma notável mobília de sala *Art Déco* por entre a rotina historicista habitual, logo apelidada de "sala de visitas futurismo", optou na Feira do Porto por um pavilhão exterior instalado "à japonesa" em discutível gosto orientalizante (foto 10). "Templo da Arte", tal era a divisa inscrita numa réplica de arco *torii* que o antecedia, e nesse medíocre pitoresco kitsch se comprazia o gosto do público e se albergava o seu "ensemble de um apurado bom gosto" que teria sido "o clou da Feira do Porto" (53).

Em Abril de 1925 abria finalmente em Paris a grande *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* atraindo até ao seu encerramento, em Outubro, quase seis milhões de visitantes. Programada em 1907 e sucessivamente adiada, ela deu em 1925 repercussão universal ao estilo *Arts Déco*, popularizado internacionalmente sob o epíteto *Art Déco*, tal como foi então definido pelos grandes decoradores franceses de tal modo que, doravante, em anúncios de empresas de mobiliário e em colunas de decoração nos jornais e magazines portugueses, a referência ao "estilo das artes decorativas de Paris" constituía modelo e garantia segura de actualização decorativa que entrou pela década de trinta (54).

As raízes do estilo remontavam a bem antes da Guerra, às tendências geométricas dos arquitectos-decoradores do *Wiener Werkstätte* e, através deles, a Mackintosh, à apropriação decorativa do Cubismo e das estridências do Fauvismo, ao exotismo colorido e mundano dos *Ballets Russes* e do costureiro Poiret, que se aliaram então a um desejo consciente de afirmação da supremacia cultural francesa e a uma vontade de promoção das suas indústrias artísticas no quadro de reconstrução do pós-guerra (55). Decoradores "Contemporâneos" (Rhulmann, Groult, Sue et Mare), reinterpretando o passado, sem

recorrer ao mero pastiche ou academismo, para criar um novo classicismo, e "Modernos" (Pierre Chareau, Pierre Legrain, Eileen Gray, Francis Jourdain e Mallet Stevens) cuja estética, partindo dos recursos do seu próprio tempo, anunciava e preparava o futuro, tal como os definiu o crítico Guillaume Janneau, apresentavam as suas obras sem conflituosidade, frequentemente em conjunto, num esforço colectivo que, já desde 1920, recebera consagração prática na direcção artística dos ateliers e fábricas dos grandes armazéns parisienses. Sem sacrifício das suas próprias carreiras individuais, contrariavam decisivamente as tendências individualistas outrora manifestadas por ocasião da exposição parisiense de 1900 (56).

Em alternativa a estes tradicionalistas-modernos ou modernos-individualistas, com a sua produção luxuosa de peças únicas ou de edições limitadas destinadas a uma clientela restrita, prolongando as tradições da grande ebanistaria francesa, ou seus *similes* vendidos nos grandes armazéns, igualmente caracterizados pelos preciosismos decorativos apostos a formas relativamente funcionais, o *Pavillion de l'Esprit Nouveau* de Le Corbusier ou o Pavilhão Russo de Konstantin Melnikov, com as suas propostas funcionalista ou construtivista, nenhum eco poderiam ter junto de um público que lhes preferia o espaço intermédio entre o academismo e a vanguarda.

Triunfou então na Exposição parisiense o Art Déco amadurecido e luxuoso dos grandes decoradores, com o seu classicismo temperado de modernismo, e essa passou a ser a miragem prosseguida pela decoração moderna em Portugal que, imerso até então em práticas de oitocentos, não podia de forma alguma fazer-se representar no certame, para mais carente de indústria ou de artesanato de luxo como era.

Contudo, a Exposição marcou também o seu canto do cisne, embora poucos artistas se sentissem seguros para ultrapassar o impasse que ela gerara: Charlotte Perriand foi um deles e, do próprio seio da *Société des Artistes Décorateurs*, que fizera nascer o evento, criou a *Union des Artistes Modernes* em 1929, representando o movimento moderno e propondo mobiliário em ferro, aço e vidro, destinado à produção industrial (57).

A imprensa em Portugal referiu-se elogiosamente à magna exposição parisiense pouco depois da abertura, divulgando o programa que lhe havia presidido. E ela era uma "brilhante parada de forças artísticas", de "artistas que lutavam para realizar uma "arte do seu tempo", num "século dos caminhos de ferro, do telégrafo, do automóvel, da aviação e dos submarinos" que ainda "dorm(ia) num quarto Luís XVI, com(ia) numa casa de jantar Henrique II e receb(ia) numa sala Luís XV", com isso aludindo especificamente ao caso português. Remédio eficaz, a Exposição iria "certamente indicar o caminho aos (nossos) construtores e decoradores, arrastando para bem longe esses horrorosos enxertos de Luís em Henrique e D. João em Renascença", e propondo também modelos para a própria decoração de stands de exposições e feiras, que já se sonhavam "cidade(s) do modernismo" envoltas pela "radiação feérica" das suas fontes luminosas (58).

Por essa altura, o pintor António Soares, que visitara a Exposição de Paris, considerava que a "invenção artística" era essencial à indústria moderna, lamentando que Portugal fosse "o único país do mundo, actualmente, onde o industrial dirig(ia) ditatorialmente tudo, fiado, apenas, no gosto próprio" ou na falta dele e, como tal, acarretando "o fracasso de certas indústrias de arte", como acontecia com o Grandella, com os Armazéns do Chiado e a generalidade das firmas de mobiliário, que se limitavam a "satisfazer as baixas preferências do público" em vez de seguir o exemplo pedagógico e artístico dos *Grands Magasins* de Paris. E, amargo e irónico, concluía que Portugal se fizera efectivamente representar "por dois admiráveis trabalhos do escultor Ernesto do Canto (da Maya)" - o qual, radicado nos horizontes parisienses, produzia obra escultórica Déco que só lá poderia ser entendida -, e já previa o pior para a representação portuguesa na Exposição de Sevilha, que teria lugar daí a quatro anos: "os Lusíadas, as caravelas, o beiral minhoto, levado fronteiras fora a frete de chinguiço" (59).

Quis entretanto o destino que o jovem arquitecto Paulino Montês, visitante atento e assombrado da Exposição de Wembley e, mais ainda, da de Paris, em 1925, visivelmente impressionado com "a impressão

dos conjuntos realizados", aos quais correspondia "uma arte decorativa e uma arquitectura moderna" que "atesta(vam) a nova arte do nosso século", pretendesse dar-lhes, em 1927, réplica modesta "no acanhado meio em que vivemos" na **V Exposição das Caldas da Rainha**, e do mesmo modo procedendo "não a uma exposição de quantidades, mas de escolhas, visando-se a beleza dos objectos espostos e o arranjo arquitectónico da sua apresentação". Foram difíceis as condições que presidiram à organização do certame, no quadro nacional de um *déficit* económico e de incompetência administrativa inauditos, reduzido o tempo a "pouco mais de um mês", com "recursos financeiros limitadíssimos", o que haveria de "arrastar os trabalhos penosíssimos de construções e decorações mais ligeiras e económicas", contudo a exposição lá se ergueu, abrindo ao público em Agosto, e foi a primeira onde um arquitecto presidiu por completo à concepção dos pavilhões e ao delineamento do espaço. Era uma arquitectura efémera de estafe e papelão, em desinência provinciana da Exposição parisiense, contudo ela foi realização notável e pioneira que decisivamente abriu novos caminhos (60).

Logo à entrada, dando as boas vindas, um grande pórtico ortogonal (**foto 11**) erigido de pináculos hexagonais, com remates de lanternins luminosos do mesmo perfil e frontão rectilíneo quebrado, demonstrava à saciedade o partido estético adoptado e dava o mote ao conjunto que se seguiria. Lembrado da *Porte d'Honneur* que Favier e Ventre haviam concebido para a Exposição das Artes Decorativas, e mais ainda do Pavilhão do Turismo que o arquitecto beauxartista Roger-Henri Expert riscara para a *Exposition de la Houille Blanche* em Grenoble no mesmo ano, filiava-se claramente no Art Déco francês e anunciava já o pórtico no mesmo gosto que Cristino da Silva, pouco depois, desenharia para a entrada do Parque Mayer, em Lisboa. Os restantes pavilhões, pintados de branco, adoptavam a mesma linguagem, reduzida à sua escala mais ou menos modesta, em sínteses geometrizes por vezes ainda lembradas de Hoffmann, com as suas graciosas coberturas em campânula bolbosa - eco não assumido do barroco austríaco -, os seus vãos rectilíneos de ângulos cortados, as suas balaustradas ziguezagueantes, as suas pérgolas, os seus pontuais jogos de esquadrias

e enxadrezados ornamentais, outras vezes mais assumidamente franceses, com as suas curvas irradiantes, os frontões geométricos, os pequenos torreões luminosos, as suas escadarias e arcos festivos (61).

Surpreendentemente, o cinzelador e escultor naturalista João da Silva, que de uma notável produção de joalharia Arte Nova no princípio do século, lembrada de Lalique, evoluíra para uma situação académica, revelou notável esforço de actualização decorativa no "elegantíssimo" stand da Companhia Industrial Portuguesa (**foto 12**). A um pavilhão longitudinal, de lintel recto assente sobre pilaretes de feixe de meias-colunas rematadas de esferas, oportunamente inspirado no Pavilhão da empresa Christofle-Baccarat, que Georges Chevalier concebera para a Exposição de 1925, João da Silva acresceu expositores verticais de fundos espelhados, dispostos entre estreitos pilares de secção quadrada, "com remates e colunas de vidro", e aí se apresentaram condignamente os cristais e vidros artísticos produzidos na Fábrica da Marinha Grande (62).

Integrava o conjunto uma secção agrícola do Ministério da Agricultura que marcou a primeira opção estética moderna do lado oficial, com entrada e pavilhões delineados no mesmo gosto, "obra original, dum efeito pitoresco, inteligentemente estilizado e cheio daquelas subtilidades da forma e da cor" que caracterizavam o trabalho do arquitecto Norberto Corrêa, que a concebera. No seu interior a luminosidade predominava, e os diferentes mostruários dos produtos, verticais ou em pirâmide, adoptavam idênticas formas rectas. E assim, de uma forma incipiente, a Ditadura Militar tacteava uma linguagem plástica possivelmente identificadora, capaz de a distinguir das opções estéticas que haviam marcado o período Republicano.

A imprensa rejubilou com a Exposição das Caldas, considerando-a "inteligentemente architectada" e reconhecendo a sua notória inspiração, por modesta que fosse, na sua congénere parisiense, com os seus "stands modernistas e garridos" que se realçavam ainda mais "à luz faíscante duma vasta iluminação eléctrica", certamente concebida pelo próprio Paulino Montês, assim inaugurando uma estética luminista de vida longa (63).

Contudo, para além de um simples pórtico rectilíneo de massas paralelepípedicas que o arquitecto equilibradamente desenhara para a beira do lago do Parque (**foto 13**), serenamente reflectido nas suas águas, um outro universo se abria, de vocação oitocentista: era o Pavilhão dos Artistas, destinado "aos mestres consagrados". O seu interior afastava-se decisivamente da acumulação caótica de pintura das pinacotecas oitocentistas, com as suas paredes lisas molduradas de frisos ortogonais harmonizando-se com os quadros dispostos em simetrias e os suportes poliédricos das esculturas. Porém as cadeiras de D. João V e o teor dos quadros seleccionados pelo pintor académico Varela Aldemira, sob o olhar vigilante de uma "Rainha D. Leonor" que Malhoa, assim homenageado, pintara em geito de *pin-up* cinematográfica, eram medíocre exemplo educativo e lição de "democracia das artes" que a arquitectura de papelão dos pavilhões, com o seu mobiliário de ferro e de verga, melhor servira (64).

Em Abril de 1928, e no seguimento do III Congresso Médico pouco antes realizado em Lisboa, realizou-se nas instalações da Escola Profissional de Enfermagem a **Exposição Industrial Médico-Cirúrgica**, mostruário nacional de produtos farmacológicos e de mobília sanitária que constituiu nova manifestação decorativa moderna. Para lá o suíço recém-chegado Fred Kradolfer concebeu para o Instituto Pasteur, empresa para a qual trabalhava como decorador e artista publicitário, um "amplo stand" de concepção inovadora (**foto 14**). Decorava-o um enorme "placard modernista afixado a meio da parede grande da instalação" resolvido numa admirável composição geometrizarante que, por temperamento e nacionalidade do autor, se aliava a um certo expressionismo de índole germânica. Tratava-se de uma alusão às actividades da empresa, proporcionando "impressão certa desse activíssimo movimento" com estilização de silhuetas humanas, simplificadas, agitando-se febrilmente entre um jogo de ortogonais e diagonais compositivas, tudo resolvido com cores lisas, patenteando "o largo movimento do Instituto na produção de géneros de terapêutica, execução de material cirúrgico e laboratorial" e reforçando assim uma incipiente estética maquinista que se depreendia do

mobiliário cirúrgico e maquinaria expostos. Sob o painel, um plinto horizontal servia de expositor e, ladeando-o, dois grandes paralelepípedos verticais, rematados de esculturas abstractizantes, provavelmente móveis: esferas donde se projectavam raios envoltos em espirais ascendentes. Por cima corria o nome da empresa, num lettering moderno que se generalizaria na década seguinte (65). Era um stand notável, inaugurando uma despojada estética decorativa, já para além das minudências gráficas "à francesa" do Art Déco. O painel possuía uma surpreendente actualidade e, em 1930, seria exposto na Exposição dos Independentes, servindo então de pano de fundo a um célebre retrato colectivo dos expositores.

Em gosto mais ou menos moderno se resolveram os outros stands, com destaque para o da Farmácia Costa (**foto 15**), com expositores semelhantes a zigurates ascendentes dotados de iluminação própria e a nota inusitada de uma elegante coluna luminosa que adoptou o mesmo perfil, numa composição de caixas de vidro ascensionalmente dispostas, conjunto em notório gosto Déco que miniaturizava o portal principal da Exposição das Caldas, com referências à arquitectura de cinemas. Também o stand da firma Álvaro de Campos (**foto 16**) optou por essa estética, apresentando um "gabinete clínico" num pavilhão lembrado da Exposição de 25, com pilares de capitéis geométricos sustentando um friso com *lettering* Déco e cornija denticulada. No interior, frisos de esquadrias diagonais de cores vibrantes proporcionavam um jogo óptico-decorativo característico do trabalho que Franz Torka, arquitecto austríaco fixado entre nós, por essa altura praticava (66).

Outra modernidade, essa estritamente funcional, depreendia-se do mobiliário cirúrgico exposto. A Fábrica Portugal, cuja oficina de fundição e metalurgia se situava no Regueirão dos Anjos em Lisboa, fora fundada em 1898 e já desde 1918 produzia mobiliário em tubo e chapa de ferro. Dez anos depois, além de mobiliário de ferro e metal (camas de tubo quadrado, berços, lavatórios, móveis para jardim), produzia também colchões de arame e colchoarias, cofres, fogões e material agrícola. Com efeito, a Fábrica actualizara por essa altura os seus processos de fabrico e na Exposição Médico-Cirúrgica apresentou uma mobília em latão e madeira fina, logo considerada "linda, moderna,

original", além de camas articuladas e berços com desenho exclusivo dos médicos Azevedo Neves e Costa Sacadura. Tal produção mobiliária era ainda pintada de branco, a pincel, porém cinco meses depois já a pintura era efectuada à pistola de ar comprimido (67). Outra fábrica, a Simmons, apresentou um "quarto completo em aço", estruturado em despojadas ortogonais, enquanto o mobiliário para consultório e hospitais da Sociedade Química Industrial Portuguesa (foto 17) revelava melhor actualização, sobretudo através de uma cadeira em tubo de ferro com assento de chapa recurvada, numa produção que ainda em 1931 servia de capa de revista e de exemplo nacional face aos congéneres estrangeiros (68).

Coube depois ao reduto naturalista da Sociedade Nacional de Belas Artes o acolhimento de um notável certame onde a modernidade, progressivamente assumida no gosto e nos hábitos, melhor se expressou. Em Janeiro de 1927 já a Direcção pensava na realização de um "certame de arte decorativa no lar" (69), porém a oportunidade só surgiria em Fevereiro de 1928 quando uma revista feminina, a Voga, publicitou a organização do **"Primeiro Salão da Elegância Feminina"**, cuja abertura previa para quinze de Maio.

Anunciado como um "festival de modas e documentário das artes decorativas, jardim de perfumes e parada de cores", ou como um "festival policromo e encantador, parada exuberante e caprichosa" de vestidos, chapéus e tecidos, o Salão ia ser um "um notável acontecimento mundano, comercial e artístico", e também um "espectáculo e ensinamento" que visava a sempre almejada actualização do gosto e das indústrias artísticas, a par com a indispensável promoção comercial, que tardavam em chegar. Era de novo a tentativa de repetição, três anos volvidos e à escala e alcance nacionais possíveis, da Exposição parisiense de 1925 como o confirmava desta vez a tónica nas artes decorativas, não contemplada na Exposição das Caldas, e de novo Paulino Montês, "com o seu "inconfundível e admirável bom gosto", foi chamado a presidir à decoração geral dos salões e à clivagem estética de cada stand, que se pretendiam modernos. "Beleza, encanto e bom gosto" eram o mote frívolo do acontecimento que

também se desejava revolucionário das mentalidades e do universo feminino e assim, além da "mulher no lar", lá se previa a secção da "mulher nos sports", onde o automobilismo, o ténis e a natação pontuavam como paradigmas das raparigas "modernas, ágeis, desenvoltas e intrépidas", materializando miragens culturais parisienses num meio provinciano que, no ano anterior, vira a proibição da dramatização de *La Garçonne* de Margueritte, após estreia acidentada (70).

Através do mundanismo e da encenação uma certa modernidade podia finalmente assomar, justificada que era pela moda e assim domesticada e tolerada, e nisso entrava de novo em sintonia com a Exposição parisiense. A própria organização previa um "espectáculo inédito e grandioso" que ia deixar Lisboa "alvorçada" entre chás-dançantes com passagens de modelos, julgados meios eficazes que, educando as elites, acabariam por beneficiar a generalidade dos lares portugueses, considerados "a mais desoladora negação de beleza e conforto que se pod(ia) conceber". Como paliativo, promoviam-se as artes decorativas, desde "os móveis propriamente femininos, os *bibelots*" até às "dez mil pequenas coisas que adornam e completam a vida feminina actual", e apelava-se a todos os lojistas e comerciantes, aos costureiros, sapateiros, chapeleiros e perfumistas, vendedores de tecidos e modas a adesão ao certame, numa estratégia publicitária que visava modestamente a "unidade perfeita" da oferta comercial.

Em Março já o Salão mudara de nome, e era agora o "**Salão da Elegância Feminina & Artes Decorativas**" reclamando maiores responsabilidades culturais e reconhecendo àquelas papel primacial na definição e "pública demonstração de estética moderna". Essa estética confundia-se, assim, com uma "lição de elegância" que se julgava, contudo, capaz de assegurar à vida lisboeta "o ritmo europeu, o ritmo das grandes capitais europeias", sendo o Salão "o passo decisivo para a integral remodelação da vida citadina", complemento da "febre de desenvolvimento e perfeição", de "progresso" e "civilização" que melhor se haviam manifestado no modernismo arquitectural dos projectos do Cinema Capitólio de Cristino da Silva (1925-31), do Pavilhão da Rádio de Carlos Ramos (1927-33) e do Instituto Superior

Técnico de Pardal Monteiro (1927-35). A concretização destes projectos arrastar-se-ia alguns anos e a proposta modernista-racionalista neles enunciada não se coadunava com o gosto decorativo, que melhor se exprimia na modernização Art Déco, tal como Pardal o explicitaria nesse ano em pedra e cal na nova Estação do Cais do Sodré e como de novo dominaria no Salão da Voga. Por isso o Salão teria "decisiva e singular importância" e até "influência na vida portuguesa": acessível a um público mais vasto, esperava-se que a ele fossem particularmente receptivos os industriais e, como tal, se repercutisse na desactualizada indústria artística. A sua modernidade ia ser "resultante e expoente da vida moderna, do século ousado e perfeito que e(ra) o nosso", cujas referências enunciadas iam de Picasso a Foujita, passando por Pirandello e terminando nas decorações dos bailados russos e dos tecidos de Rodier, numa verdadeira síntese mundana da vida moderna. Como tal, a sua decoração seria "diferente de tudo quanto até (então) se fizera em Portugal", e apenas aberta aos artistas "modernos", num espectáculo "civilizado e deslumbrante" que prestaria ao comércio o mais útil serviço que este conheceria, e à própria arte moderna "a sua absoluta consagração, o seu completo triunfo" no próprio reduto moroso da Sociedade Nacional de Belas Artes (71).

Em Abril eram revelados ao público os nomes que iriam abrilhantar o Salão: escritores, músicos, artistas plásticos, arquitectos, actrizes, fotógrafos, figuras de sociedade que teriam a seu cargo conferências, concertos, palestras e exposições de arte, entre desfiles de moda e exhibições de "futilidades", de decorações e de arte aplicada. Contudo, o panorama extremamente negativo da economia, acrescido das medidas de austeridade adoptadas para o contornar, tornavam "descabido" o certame que, se era de "beleza", era também "de luxo e de ostentação" e, como tal, foi adiado para data incerta (72).

A abertura do Salão concretizar-se-ia, finalmente, a três de Novembro nos Salões da Sociedade Nacional de Belas Artes, convertida em patrocinadora, e o próprio Presidente Carmona inaugurou solenemente a exposição, ao som da banda da Guarda Nacional Republicana, elogiando, na ocasião, a iniciativa. Trinta e quatro expositores apresentavam a sua produção: doze casas comerciais (de decorações e

utilidades; vestidos, malas, capéus e carteiras de senhora; instrumentos e edições musicais; gramofones e discos; chás e cafés; aparelhagem sonora; pastelaria), dezasseis firmas industriais, das quais metade estrangeiras (perfumes e cosméticos; discos e gramofones; automóveis; calçado; frigoríficos e geleiras; malhas e meias; vidraria; produtos alimentares e de higiene; mobiliário metálico; instrumentos musicais; tapetes; cinematografia), duas importantes companhias (dos Telefones e do Gás e Electricidade), três estúdios fotográficos (Mário Novais, um "Studio" parisiense e um fotógrafo espanhol) e apenas uma casa exclusivamente vocacionada em indústrias artísticas (condecorações, esmaltes, insígnias de automóveis e medalhas comemorativas e religiosas), satisfaziam mundana e insuficientemente aspirações modernizantes, que melhor se concretizavam na notável decoração dos salões e concepção dos diferentes stands (73).

Para o átrio Paulino Montês concebeu, em gosto Art Déco, um pórtico "artístico e modernista" (**foto 18**). Dois grandes pilares laterais enquadravam uma escadaria de cinco lances e suportavam um lintel recto onde se inscrevia o título do certame em elegantes grafismos de inspiração grega. Decorando os pilares de bases caneladas, dois relevos rectangulares em madeira, executados "com arrojo e novidade" pelo escultor António da Costa, apresentavam duas estilizadas figuras femininas: vistas, em amaneiradas torsões, de frente e de costas, quase desnudas, pendentes os seus longos mantos pregueados, segurando atributos femininos, reinventavam o classicismo à luz da modernidade, numa via reforçada por um pano de porta franjado decorado por frisos de gregas.

Transposto o átrio, abria-se o Salão principal das Belas Artes. O seu aspecto era "feérico", "maravilhoso", de uma "magnífica originalidade", para o que muito contribuía a "luz a jorros" que irradiava de feixes de projectores instalados pela firma cinematográfica Castello Lopes Ltd^a para servir os espectáculos e bailes que evoluíam no espaço central, quase desocupado. Em redor dele, numa vasta elipse, encadeava-se junto aos muros o cordão dos diferentes stands, cujas iluminações tinham sido coadjuvadas pelas Companhias Reunidas de Gás e Electricidade, proporcionando "efeitos inéditos". Sobre estes exibiam-

se Tapetes de Beiriz, revestindo a parte superior das paredes e a varanda do Salão, e a animação suplementar fornecida por uma "irrequieta e buliçosa" orquestra de jazz ou pelos gramofones fazia com que a música, "em ondas de encanto", fizesse desfilar pelo recinto um "movimento incessante de lindas senhoras", num verdadeiro espectáculo "de sonho". Era toda uma estética mundana servida pelas artes da cenografia e do espectáculo que, acertadamente, adoptava o modelo proposto pelos numerosos clubes nocturnos que desde a Guerra haviam florescido pela cidade, à semelhança das outras capitais europeias. Muito do espírito Art Déco aqui transparecia, proposto como apanágio de progresso e de civilização e, nesses limites, o Salão era entendido como uma "revolução de modernismo e bom gosto e elegância", determinante no seio dos "hábitos rotineiros de que enferm(á)mos". Integrava-se, assim, no panorama mais vasto do modernismo nacional que, após as euforias futuristas dos anos dez, se concretizava agora em propostas mais apaziguadas e mundanas, sobretudo praticadas por pintores e ilustradores. Alguns dos mais relevantes destes artistas modernos foram os autores dos stands e, significativamente, demonstraram notáveis qualidades decorativas.

António Soares, "triunfando na decoração como na pintura", concebeu dois dos mais interessantes pavilhões. O da casa Tátá (**foto 19**), criadores de chapéus de senhora estabelecidos na Rua de São Nicolau, foi admirado pelo "arrojo das suas linhas modernistas": um espaço quadrangular rematando em ábside, revestido por uma tapete com padronagem abstracta de quadrados e rectângulos onde, sobre uma base circular, se erguia um escaparate em forma de triângulo invertido, cortado diagonalmente. Os seus lados consistiam em projecções que serviam de suportes a estreitos plintos onde, em bustos-manequins sem rosto, se expunham chapéus e o conjunto, com os seus planos interseccionados, evocava a escultura cubista. As orlas das paredes laterais eram recortadas por *lettering* vertical, com o nome da casa, seguido de outros tantos recortes geométricos, definindo preciosos motivos abstractos lembrados de Mallet Stevens. O excelente pavilhão era rematado de novo com o nome da firma, também recortado, correndo sobre uma delgada cornija e completado por caixas cúbicas de

chapéus, decoradas de quadrículas lisas, pousadas em redor do escaparate. Profusamente iluminado, desprovido de motivos figurativos, "cheio de originalidade na sóbria singeleza das suas linhas belíssimas", o stand foi também considerado uma "obra prima" e nele a actriz Corina Freire, com o cabelo cortado à *garçonne*, encontrou o cenário ideal onde posar para a capa da Vogue.

Para a Casa Chinesa da Rua do Ouro, comerciantes de chás e porcelanas orientais, António Soares concebeu um stand que reformulou o pitoresco oitocentista (**foto 20**). Anunciado como "sensacional", consistia num pavilhão oriental fortemente estilizado, "com os seus telhados fantásticos, as suas lacas em vermelho, azul e ouro". Delgados pilaretes de secção quadrada definiam um portal, ladeado por dois outros mais estreitos, rematados de bandeiras forradas a palhinha, em cujos vãos se expunham jarrões de porcelana. Nos topos, algumas telhas sobre suportes curvos sugeriam telhados de pagodes. O pórtico era antecedido por dois leões de Fó recortados em madeira, apenas visíveis de perfil, e na parede fronteira um escaparate geométrico em zigurate, inserido num nicho de remate polilobulado, suportava uma colecção de curiosidades orientais. Ladeavam-no dois notáveis painéis decorativos, com figuras estilizadas semelhantes àquelas que, por essa altura, António Soares ia dando às capas dos magazines. Assim se conseguia "um carácter europeu de beleza" numa síntese modernizante do orientalismo que também conhecia sucesso nas decorações de interiores, mas que se revelava mais convencional quando comparada com o pavilhão Tátá.

Outro stand notável foi o que a Columbia, multinacional de discos e gramofones, confiou a Martins Barata (**foto 21**), pintor e ilustrador que, tacteando o modernismo, se decidiria finalmente pela rotina académica. Situado no centro do Salão, fronteiro à entrada, era uma instalação "imponente" e cenográfica, lançando mão de recursos teatrais. Um grande palco rectangular por cujos ângulos, cortados, se lançavam duas escadarias oblíquas de degraus suspensos que convergiam num último lance, pelo qual se acedia a um nível superior, onde se expunham amplificadores. Este era ladeado por expositores oblíquos, dispostos em escada, suportando discos e gramofones. Rematava-o um pórtico

definido por pilares pintados de diagonais, suportando uma grande arquitrave que sustentava o nome da firma em letras recortadas e uma enorme nota musical suspensa. No fundo, um gigantesco disco estilizado, numa sucessão de circunferências concêntricas, proporcionava um jogo óptico que enriquecia o notável equilíbrio da estrutura, concebida em ortogonais e diagonais contrastantes. Martins Barata deu o melhor de si neste pavilhão, explorando uma via que não encontraria continuidade na sua obra (74).

Também o "caricaturista" Carlos Botelho concebeu um stand muito elogiado, o da The Anglo-Portuguese Telephone Company Limited. A Companhia dos Telefones logo em 1925, cinco anos depois da aquisição do cinema Trindade que foi então demolido, explicitara uma opção estética modernizante no seu edifício sede e central telefónica, então inaugurado. Erguido pelo construtor René Touzet, introduzia uma modernização discreta na sua simplificação de ordens clássicas, contrastando com o vizinho edifício do Teatro do Ginásio que, nessa altura, propunha um traçado claramente bebido no classicismo francês (75). Três anos depois a Companhia radicalizaria efemeramente tais opções no Salão da Vogue, através do stand de Botelho (foto 22). Diferente de todos os outros, era um pavilhão aberto, de marcado carácter escultórico. Duas estruturas longitudinais ligadas em ângulo recto, concebidas numa articulação de paralelepípedos dispostos em escadaria, serviam de paredes. Sobre a do fundo, mais longa e rematada pelo nome da companhia em escadório, corria numa estreita prateleira uma sucessão de pequenas árvores artificiais, numa paisagem miniatural estilizada, em exercício de modelismo. Do extremo da parede adjacente, concebida do mesmo modo e apresentando diversos modelos de telefones, arrancava um poste de fios telefónicos, cujo topo sustentava uma longa placa rectangular que se ia apoiar na extremidade da primeira parede. Disposta obliquamente, cortando na diagonal o espaço quadrangular do stand, nela corria a palavra "telefones" e o símbolo da companhia, em *lettering* iluminado por dezenas de pequenas lâmpadas. Sob esta estrutura em triângulo rectângulo, com uma parede suplementar definida por um pequeno P.B.X. onde operavam telefonistas, dispunha-se o mobiliário do pavilhão: um grande cubo

servia de mesa, três outros em redor de cadeiras e um paralelepípedo deitado de banco corrido, numa original concepção escultórica que não poderia ter equivalente na decoração doméstica. Botelho revelou inusitados recursos de decorador e de artista publicitário neste stand, considerado "moderno e esplêndido", "elucidativo e de enorme sugestão", marcante pelo seu "arrojo e beleza". Numa altura em que sobretudo a sua arte de desenhador humorista era apreciada reconheceu-se que, quanto ao stand, "não se faz(ia) melhor como sugestão comercial dentro do rigor artístico".

Semelhante concepção escultórica, mas mais despojada, podia ser apreciada no stand que outra multinacional de gramofones, a His Master's Voice, encomendou a Emanuel Altberg (**foto 23**). Pintor alemão de pendor expressionista, articulou três enormes paralelepípedos colocados ao alto, o central de maiores dimensões, como parede de fundo de um pavilhão aberto, fechado lateralmente por um escadório de plintos quadrangulares, pintados em cores contrastantes. O nome da firma correndo ao alto, em lettering metálico, acrescido de um remate escalonado, reforçavam toda uma estética modernista concebida como simples articulação de volumes ortogonais, que encontrava paralelo arquitectónico nos planos que Pardal Monteiro riscara para o Técnico.

Idêntica contenção decorativa podia encontrar-se em três outros stands que Altberg desenhou para o Salão. No do Mercado Internacional em Lisboa (**foto 24**), comerciantes de artigos de ménage, uma estrutura em U recto, percorrida longitudinalmente por uma vitrine rasgada em toda a sua extensão, servia de expositor de baixelas em louça. Fechada por uma arquitrave lisa, com um remate em pirâmide escalonada acrescido de letras metálicas alusivas à firma, definia um "enorme stand bizarro" justamente apelidado de "modernista", contrastante com o decorativismo Déco do stand Tátá, que lhe era contíguo. Mais discreto, o dos Tapetes de Beiriz, "atraente na sua simplicidade", era um pequeno nicho recto, encimado por um painel quadrangular onde ressaltava o nome da fábrica em estilizado lettering Déco. Nenhuma modulação de volumes era necessária neste pavilhão, onde a padronagem geometrizes dos tapetes, já em nítido gosto Art

Déco também, fornecia toda a animação decorativa. O mesmo acontecia no modesto stand do medalhista, esmaltador e cinzelador João Anjos. Um pequeno espaço rectangular fechado, com paredes e arquitetura lisas, cujo convencionalismo da produção exposta justificaria o do lettering da firma.

Gosto semelhante pelo despojamento decorativo e pelos volumes simples também podia ser apreciado no stand da Sociedade Portuguesa de Construções Mecânicas Ltd^a, fabricantes de "formosíssimos mobiliários metálicos" (**foto 25**). Coube ao escultor Rui Roque Gameiro, companheiro dos modernistas precocemente desaparecido, a sua concepção: uma estrutura em V invertido, fechada por uma arquitrave lisa com frontão escalonado como uma pirâmide maia. Alguns contrastes simples de reentrâncias e saliências rectas reforçavam a carga escultórica do frontão, enquanto o espaço triangular abaixo dele era dividido por pilaretes lisos em três estreitos sectores, onde se expunha a produção. Ao centro, o mobiliário hospitalar, em tubo metálico pintado de branco, com a simulação de um pequeno quarto para enfermos; à esquerda, um quarto para criança, concebido à sua pequena escala e decorado com pequenos bonecos pintados, revelava uma inusitada atenção mobiliária ao universo infantil; à direita, um quarto para pessoa solteira com cama, mesa de cabeceira e toucador em metal amarelo, com aplicações de grinaldas cinzeladas e tampos de mármore, apresentava um maior convencionalismo apesar da idêntica simplicidade da sua estrutura.

Também a casa Júlio Gomes Ferreira & C.^a Ld^a, comerciantes de artigos decorativos e utilidades instalados na Rua do Ouro, optou por um pavilhão tripartido. Um sector rectangular ao centro, ladeado por dois outros, mais estreitos, dispostos obliquamente, com uma simples armação ortogonal pintada de branco. Cada sector era encimado por uma moldura dourada em U invertido, repetindo o remate superior do pavilhão onde, em estreitas placas de vidro, corria a publicidade da firma em letras metálicas coladas. Lá se expôs, ao centro, uma casa de banho completa, "ideal" e resplandecente de luz", enquanto nos espaços laterais se simulavam duas saletas, com paredes revestidas de frisos de

papel pintado simulando lambris e molduras de losangos, repletas de *bibelots* e utilidades.

A preferência pelos volumes ortogonais, mas acrescidos de uma decoração geometrizarante aposta às suas superfícies, encontrava-se no stand Aline (**foto 26**), perfumistas parisienses. Anunciado como "maravilhoso", foi concebido pelo desenhador e ilustrador Roberto Nobre, então autor de estilizados figurinos nas páginas da *Voga*. "De uma altura enorme", quase tocando o tecto do Salão, apresentava uma grande estrutura cúbica aberta, rasgada na face e em dois dos seu lados por vãos cortados em diagonal. De cada lado dois escadórios, com o fundo recortado em forma de dois grandes frascos de perfume estilizados, serviam de suporte a plintos de diversas alturas que exibiam as perfumarias. Sobre a cobertura da estrutura central, um grande cubo colocado transversalmente, seguido de um outro menor apresentando a sua face, numa rotação de sólidos geométricos e, como remate, uma feira de postes cilíndricos de diferentes tamanhos. Todo em vermelho e dourado, o pavilhão era decorado com grandes triângulos moldurados, que, revestindo as faces dos cubos, jogavam com as aberturas da estrutura que os sustentava. O despojamento modernista de Altberg e Rui Gameiro era, agora, substituído por um decorativismo geometrizarante que se sobrepunha a formas simples, num conjunto "moderníssimo" que, se era "duma estranha bizzarria de estilização", também marcava "um curioso aspecto da decoração modernista".

Tais grafismos decorativos também encontravam a sua correspondente estrutural no stand que os perfumistas portuenses Ach. Brito encomendaram ao arquitecto Amílcar Pinto (**foto 27**). Uma sucessão de plintos poliédricos de altura decrescente, com recorte em estrela de múltiplas arestas, limitava lateralmente um espaço quadrangular em dois níveis. Ao fundo, um nicho rectangular apresentava uma sucessão de escaparates em ziguezague onde se expunham perfumes e cosméticos, numa assimetria de prateleiras suspensas em linhas quebradas contínuas. Sobre ele, um painel com o nome da firma em letras metálicas, moldurado por frisos de prismas triangulares salientes dispostos em bandas. Pequenas secções de perfil idêntico aos plintos serviam de bancos e de suporte a uma mesa com

tampo de caprichoso recorte geometrico, numa preferência pelas linhas rectas quebradas que só os grafismos curvilíneos do *lettering* contrariavam. Era um stand de notável efeito decorativo e mundano e, desta vez, a vedeta Luísa Satanella nele encontrou o cenário de eleição onde retocar a maquilhagem para a capa da Voga.

Este decorativismo Déco revelava-se mais explícito e directamente inspirado em modelos franceses nos stands que o pintor e cenógrafo Roberto dos Santos executou. O da fábrica de calçado Élite (**foto 28**) consistia num embasamento em cruz grega, escalonado, em cujo centro se erguia uma alta vitrine quadrangular rodeada por quatro outras mais pequenas dispostas nos ângulos. Estas apresentavam, na parte superior, pinturas em tintas lisas de motivos florais estilizados, lembrados dos tecidos em voga, e eram rematadas por quatro urnas donde pendiam grinaldas de flores artificiais, concretizando anedoticamente um motivo decorativo que era um verdadeiro símbolo da Exposição de 1925. Completavam a instalação quatro galões entrançados que, pendendo do topo das vitrines exteriores, se ligavam a quatro pequenos postes rectilíneos em redor do "lindíssimo" stand. Muito semelhante, o pavilhão da firma Simões & C^a Ltd^a, fabricantes de malhas e meias, consistia numa leve estrutura quadrangular, de vãos rectos, limitada nos ângulos por delgados pilaretes vazados decorados na parte inferior, até um terço da altura, com arabescos pintados. Esta assentava sobre um envasamento em cruz grega, com dois lances de degraus, rodeado por um galão decorativo suspenso de pequenos postes dispostos nas extremidades, e era rematada por uma caligráfica sigla luminosa, recortada e suspensa em diagonal, inteiramente executada com pequenas lâmpadas. Considerado "rico e opulento" o stand revelava, tal como o anterior, uma certa ingenuidade decorativa que era a medida do talento de Roberto Santos, em imitação provinciana de modelos parisienses aliada a um gosto excessivo pelos detalhes mais próprio da técnica de decoração de montras. Mais válida e discreta, a instalação aberta que executou para a empresa automobilística Willys Knight apresentava dois automóveis, colocados ao centro da extremidade direita do Salão, num cenário que sintetizava uma estrada cortada perpendicularmente por uma passagem de nível, em notória economia

de meios. Duas cancelas estilizadas, seguidas de dois pares de postes paralelos sustentando um tubo metálico rematado por reservas circulares, semelhantes a dois grandes halteres estilizados donde pendiam, envoltas em galões franjados, as insígnias da firma, isolavam o público dos automóveis expostos e revelavam maior simplicidade e eficácia decorativa, e melhor partido estético também, que os pavilhões anteriores.

Os restantes pavilhões do Salão foram resolvidos de maneira mais modesta ou convencional. Emmérico Nunes, Humorista dos anos dez, concebeu com o decorador Cunha Barros o stand do fermento culinário Royal Baking Powder (**foto 29**) considerado, com exagero, uma "primorosa obra de decoração moderna". Um espaço triangular delimitado, na frente, por um balcão algo escultórico, concebido num jogo de diagonais e de projecções triangulares irradiantes do centro do seu rebordo superior, por sua vez ladeado por dois postes cilíndricos. Destes partiam as duas paredes laterais, oblíquas, convergindo ao fundo numa chaminé improvisada, com um remate piramidal ostentando a sigla da firma em *pochoir*. Dispersas pela instalação, as pequenas latas de fermento, delineando improvisados arabescos nas paredes. Era um pavilhão modesto, apagando-se ao lado do da Columbia, e o maior impacto junto do público residiu no fogão lá instalado pelas Companhias Reunidas do Gás e Electricidade, cujo decorador e chefe da propaganda, o pintor belga Albert Jourdain, revelava maior acuidade decorativa. Radicado em Portugal nos anos dez, trabalhando como caricaturista, ilustrador e pintor de cariz expressionista, desenvolveu paralelamente, ao serviço daquela companhia, notável acção de decorador, à qual se consagraria em exclusivo durante a década de trinta. No Salão da Voga evidenciou a estética modernista, com largo recurso dos efeitos lumínicos, que doravante o caracterizaria, e assim o stand das Companhias Reunidas apresentava os seus fogões a gás, esquentadores e caloríferos "duma forma verdadeiramente artística", valorizada pelos "feixes de luz dos mais potentes reflectores".

Outro caricaturista e ilustrador, Stuart de Carvalhais, aliou-se ao decorador Francisco do Amaral na concepção do stand da casa Sasseti & C^a, comerciantes de instrumentos e edições musicais. Um espaço

rectangular fechado, simulando uma tenda, com um *velum* estilizado orlado de borlas franjadas, e um vão de entrada recto ladeado de reposteiros e duas pequenas cancelas de ripas, rematado por um painel onde, sobre as linhas de uma pauta de música, corria o nome da casa. No interior, sobre uma carpete de ramagens, expunham-se dois pianos, enquanto as paredes eram decoradas de capas de edições em voga. Bastante despojado, o pavilhão não deixava de evocar, na sua simplicidade colorida de vago orientalismo estilizado, a elegância de Raul Lino.

Em esforço modernizante, antes da sua sedimentação definitiva num medíocre academismo, o pintor Eduardo Malta desenhou o pequeno stand da Voga. Era dominado por um grande painel rectangular, simulando uma capa ampliada do magazine, com o respectivo *lettering*, cercaduras e vinhetas em gosto Déco, onde pontuava um perfil feminino, o cabelo curto, em estilização de figurino lembrada de António Soares. Contudo, abaixo dele o folclorismo dominava, paradoxalmente, a instalação da própria entidade organizadora do Salão, e o espaço era todo ornamentado com "chitas tradicionais portuguesas, muito decorativas" (76).

Igualmente modesto era o stand da firma Bastos Silva, Ltd^a e Paris-Chiado, comerciantes de malas e carteiras de senhora, desenhado pelo pintor e ilustrador Adolfo Castañé. Uma simples vitrine quadrangular fechada, com quatro colunelos lisos dispostos nos ângulos, rematados de anéis metálicos salientes em estilização modernizante de capitéis. Encimavam-na um pequeno painel decorativo e uma cornija-suporte de *lettering* recortado e luminoso, articulando o nome da firma, num conjunto equilibrado. Castañé desenhou outro "dos mais simples stands do Salão", o dos frigoríficos Frigidaire: um pequeno vão recto simulando blocos de gelo, sobre o qual dominava a figura estilizada de um urso polar, anunciando aquele que seria, a partir da década de trinta, um verdadeiro *ex-libris* da produção decorativa da Fábrica de Cerâmica de Sacavém.

Para além destas contribuições a cargo de artistas plásticos, coube a uma casa comercial de Lisboa um importante papel na concepção de um stand e na decoração do Salão. Situada no Largo de S. Julião, 12

em Lisboa, a casa Francisco António Moreira Ltd^a especializara-se em papéis pintados para revestimentos que, nessa altura, desempenhavam um papel fundamental na concepção de interiores modernos. Paralelamente a essa actividade, a firma desenvolvera as artes da decoração em larga escala, de tal modo que os seus técnicos eram então considerados "os reis dos decoradores lisboetas". Os seus horizontes decorativos eram publicitados pelo pequeno e "originalíssimo" stand classicizante apresentado no Salão, simulando um templete quadrangular com duas colunas estilizadas, completas com as respectivas bases e capitéis, sustentando um frontão recto rematado por uma farfalhuda sigla. No interior, uma repetição de idênticas colunas, mais pequenas, ligadas por cornijas quebradas rematando em pequenos óculos hexagonais, proporcionava um grafismo rítmico de grande simplicidade decorativa. Todo executado, em notória economia de meios, com papéis de parede recortados e colados "formando caprichosos e pitorescos desenhos", à semelhança do que então se fazia na decoração doméstica, o pavilhão reinventava, com as suas paredes nuas e brancas tatuadas de grafismos monóchromos, o classicismo estilizado do pavilhão da Suécia que Carl Bergsten desenhara para a Exposição parisiense de 1925.

No primeiro andar do edificio das Belas Artes funcionou ininterruptamente um "Salão de Chás Elegantes", com os seus bailes dançantes a cargo da Pastelaria Ferrari e de uma orquestra moderna, a "Voga Melody Band". O seu aspecto era "deslumbrante" e a sua decoração "ultra-moderna" fora concebida pela casa Moreira que para o efeito utilizara, tal como o fizera no seu stand, frisos de papéis pintados a laranja, ouro e negro, que se harmonizavam com as portas e os alizares pintados a ouro também. Neste ambiente "requintadíssimo" e mundano, seguindo efemeramente as propostas mais actualizadas da decoração internacional, o fotógrafo Mário Novais exibiu os seus retratos de senhoras e crianças, num recanto ornamentado com frisos de papel delineando losangos nos quais se inseriam ovais decoradas com silhuetas femininas de inspiração clássica, numa ligação mais explícita ao pavilhão de Bergsten (77).

E o Salão lá decorreu, buscando também a modernidade nas artes rítmicas. E houve lugar para bailados acrobáticos, tangos, charleston, black-bottom e danças exóticas pelos bailarinos Francis e Natacha, Creezy e Janou, Lubélia Stichini, Olga Enhardt, Léa Niarko ou pelos alunos da coreógrafa inglesa Madame Britton's, além de orquestra de jazz e desfiles de manequins vivos exibindo, sobre uma passerelle revestida de tapetes de Beiriz, os modelos dos costureiros Santos & Júlio e Madame Valle. Mas também houve lugar para romanzas, cançonetas-baile inglesas, canções populares portuguesas, baladas e fados "bisados, calorosamente, com entusiasmo louco", além de quadros de revista, monólogos cómicos, maliciosas canções brasileiras e concurso de beleza entre as empregadas dos stands, ou para "serões de arte" mais eruditos, com recitais de piano e de *lieder*, declamação de fábulas e apólogos de Machado de Assis, e de poemas de Augusto Gil e Júlio Dantas. Um júri encarregue de avaliar os stands, onde pontuava Cristino da Silva, conferiu muito justamente a medalha de ouro ao stand Tátá, e a de prata *ex-aequo* aos da Colúmbia e da Companhia dos Telefones, além de menções honrosas aos Ach. Brito e Royal Baking Powder. Também as receberam, "pelo mérito artístico dos objectos expostos", os Tapetes de Beiriz e a Companhia Industrial Portuguesa que, tentando repetir o sucesso da instalação das Caldas, lá apresentou um simulacro da mesma instalação em espaço aberto, numa triste sucessão de vitrines espelhadas repletas de vidros, de deplorável efeito (78).

Estiveram ausentes do certame Kradolfer e Jorge Barradas que, pelo menos desde 1924, anunciava os seus préstimos como decorador e artista publicitário (79), e ainda Correia Dias e Almada, respectivamente fixados no Brasil (desde 1915) e em Madrid (desde 1927), onde prosseguiriam carreira de artistas gráficos, ilustradores e decoradores (80).

Apesar destas ausências, o Salão pareceu um "notável acontecimento" e só à festa de encerramento assistiram mais de três mil pessoas, sendo necessária a intervenção da polícia e da Guarda Republicana para conter o público que se acotovelava à entrada. O próprio Presidente da Sociedade Nacional de Belas Artes reconheceu que ele "excedera a

(sua) expectativa", e que fora uma "admirável manifestação do valor da nossa indústria, aliada ao nosso sentimento artístico" (81). Contudo, prendendo-se em minudências mundanas, o Salão não fora capaz de cativar o gosto oficial e nessa medida se revelou o seu insucesso tal como, pouco depois, materializando os receios que António Soares exprimira em 1925, a Exposição de Sevilha o viria a confirmar.

Em Novembro de 1927 já o Ministério do Interior, por intermédio da respectiva Repartição do Turismo, se encontrava a organizar a representação portuguesa na **Exposição Ibero-Americana de Sevilha**, lembrando aos industriais da "conveniência de se fazer espalhar durante essa Exposição, como propaganda, pequenos objectos com manifesto carácter regional" (82). Perpetuavam-se assim mediócras práticas artesanais e com elas se revelava a estagnação do gosto oficial que, teimosamente, se revelaria indiferente ao Salão da Voga e mais preocupado com uma arquitectura que afirmasse "um espírito nacionalista definido e marcante".

Foram premiados três projectos, todos resolutamente historicistas, que o júri apreciou em Março de 1928. Paulino Montês e Cristino da Silva ainda recorreram às rotinas neomanuelinas, o tradicionalista Tertuliano Marques viu o seu projecto desclassificado "por falta de nacionalismo", enquanto os Rebelo de Andrade, Cottinelli e os desconhecidos Branco e Dias insistiram no revivalismo barroco de D. João V, com isso ganhando o aplauso do júri. Como era de esperar, venceram de novo os Rebeles, com um enorme pavilhão marcado por um corpo avançado com portal de gala e cobertura bolbosa - a rotunda das artes - para lá do qual se desenvolviam longitudinalmente, num U invertido rematado de cúpulas, as secções do comércio, colónias, agricultura, salão de festas e indústria fechando um grande pórtico central (83). Esquecida da experiência marginal dos Pavilhões do Ministério da Agricultura apresentados na Exposição das Caldas da Rainha, a Ditadura Militar perpetuava agora os gostos da República e, com eles, ainda os da Monarquia.

O pavilhão seria "o primeiro grande pórtico dum ressurgimento nacional" que a Ditadura proclamava, e nada melhor do que os gostos

áulicos do barroco joanino para satisfazer esse desejo de grandeza e assegurar, também, a "categoria europeia" da representação. Visava-se, acima de tudo, evitar os escândalos e o descrédito que haviam marcado a representação republicana na Exposição do Rio de Janeiro e, para o efeito, acabou por ser nomeado como comissário-geral o coronel Silveira e Castro, em substituição de Júlio Dantas, inicialmente indigitado. Coube a este militar, "colonial distintíssimo" e "engenheiro com um curso muito brilhante" apesar de, até ao momento, desconhecido, uma verdadeira "prova de exame" que era também "de persistência e de fé patriótica". E lá terá conseguido quebrar o cepticismo e retraimento dos expositores, obter reduções nos preços dos fornecedores e coordenar arquitectos, construtores, decoradores e operários sob "a influência do seu estímulo e do seu encantador trato". Foi reunida uma equipa de pintores e escultores de índole académico-naturalista para assegurar os mimos decorativos que se colaram a uma arquitectura de ostentação, contudo ainda houve lugar para a presença discreta dos escultores António da Costa e Ruy Gameiro, bem como dos "pintores modernistas" (84).

Em Fevereiro de 1929 anunciavam-se as colaborações de Abel Manta, Jorge Barradas e Lino António, e eram reproduzidos os seus painéis decorativos. Aludiam eles às províncias através de uma selecção de tipos regionais entregues às suas actividades quotidianas, numa estilização folclórica onde transpareciam notas mundanas da prática de ilustrador que caracterizara a década. Lino António pintou uma provável volta do mercado, revelando preocupações decorativas numa paisagem sintética e em figuras de mulheres garbosamente trajadas como figurantes de uma peça de teatro, porém a crítica entendeu que o pintor, com o seu "espírito primitivo", ainda dera aos seus quadros "uma expressão de encantadora ingenuidade". Maiores responsabilidades pictóricas manifestou Abel Manta, numa paisagem da Madeira onde três figuras vestidas com trajes regionais se dispunham num cenário de vegetação luxuriante, de bananeiras, palmeiras e frutos tropicais, rasgando-se ao fundo um troço do casario e o horizonte de um mar quieto onde singrava um navio (**foto 30**). Através da modulação cézaneana dos volumes, da pincelada larga, da composição com a

exuberância da vegetação exótica enquadrando a paisagem fundeira, tornavam-se explícitas as lembranças da excelente paisagem de Sintra que Eduardo Viana pintara para a Brasileira do Chiado em 1925. De Jorge Barradas foram apreciados os seus dotes de colorista e a sua capacidade de fixar as "atitudes estilizadas do povo português", num quotidiano feliz e despreocupado: tipos da Nazaré, saloios, campinos, e vistas do Porto, Coimbra e Lisboa com camponeses, estudantes, tricanas, vendedeiras e varinas em primeiro plano, em poses de figurino. No painel alusivo a Lisboa, uma cena de venda e de namoro numas escadinhas da cidade velha também retomava o tema idêntico que pintara para a Brasileira e, com isso, gostos mundanos discretamente consagrados a nível oficial (85).

E foram estas as únicas notas modernas da representação portuguesa na Exposição, inaugurada em Maio de 1929. Nessa altura já eram divulgados pela imprensa aspectos do pavilhão: lá aparecia o claustro rectangular interior (**foto 31**), com o seu telhado recurvo de telha portuguesa, as suas arcarias assentes sobre estípites, a sua balaustrada torneada corrida, os seus painéis de azulejo de Alves de Sá, com grinaldas neo-rococó revistas em termos naturalistas, a sua fonte da autoria de João da Silva, de um naturalismo académico no melhor gosto *fin-de-siècle*. Os sevilhanos tê-lo-iam baptizado, então, "la paloma de la exposicion" e, mais do que isso, o pavilhão representava o "esforço formidável" do coronel Silveira e Castro, dos Rebelos e do engenheiro Jácome de Castro, um verdadeiro "milagre" com o qual "a situação política", isto é, a Ditadura, ganhara "um dos seus maiores triunfos" e prestara um irrefutável serviço "à causa da Pátria".

Uma das alas laterais do pavilhão era ocupada pelo Salão de Festas, ladeado por dois pórticos com escadarias rematados nos extremos pelas secções da Indústria e Agricultura, num conjunto lembrado do *Pavilhão das Indústrias* que os Rebelos tinham desenhado para a Exposição do Rio de Janeiro. O interior desse Salão Nobre ilustrava à saciedade o partido áulico adoptado na decoração de interiores oficiais: um salão poligonal, com paredes pontuadas por pilastras jónicas aos pares e revestidas de enormes tapeçarias heráldicas, rasgadas de portais joaninos e, como cobertura, um tecto de caixotões ornamentados com

relevos de estuque dourado, moldurando telas académicas com alegorias às Partes do Mundo, evocativas do Império, academicamente executadas pelo pintor Varela Aldemira. Como mobiliário, móveis antigos - cadeiras de braços e contadores indo-portugueses da segunda metade do século XVII, cadeiras de D. João V - provindos das colecções nacionais, e ainda um grande lustre de 2 metros de altura e oito candelabros de parede neo-joaninos expressamente desenhados pelos Rebelos, em bronze fundido e cinzelado pela casa Júlio Gomes Ferreira & C^a, Ltd^a.

Nas restantes secções pouco se avançara em termos de actualização expositiva desde a Exposição do Rio, e de novo nenhum critério de uniformização decorativa presidiu ao arranjo de cada sala. O sector das colónias era o mais destacado, ocupando a totalidade da ala lateral esquerda do pavilhão, rematada das secções do Comércio e Agricultura nos extremos. Subdividia-se em três salas, com a parte superior das paredes percorrida por frisos contínuos de pintura académica alusivos às actividades coloniais. Abaixo deles, sucedia-se sem grande brilho uma acumulação de desenhos, fotografias, gráficos, maquetes, produtos agrícolas e artesanais e, ao centro, expunha-se a restante produção sobre mesas corridas ou em pesadas vitrines de formas recurvas, lembradas da Arte Nova. Nos ângulos do pavilhão, abrindo para as galerias de venda de planta anacronicamente elíptica, dispunham-se as secções do Comércio, Agricultura e Indústria. Consistiam em quatro salas rectangulares, percorridas por uma cornija saliente da qual arrancavam, a intervalos regulares, pilastras verticais de estuque delimitando estreitas secções destinadas a exposição. Na parte superior destas foram encaixados os quadros decorativos, académicos e modernos, e no pouco espaço restante se arrumaram os expositores como puderam, raramente recorrendo a armações especificamente concebidas para o efeito. É certo que uma maior contenção expositiva presidiu ao conjunto, limitando as acumulações caóticas de produtos que haviam caracterizado a Exposição de 1922, contudo nessa medida uma maior modéstia também se revelou, com os objectos tristemente dispostos sobre pequenos escaparates improvisados e nenhum do sentido cenográfico que, apesar de tudo, se observara no Rio de

Janeiro. Reduzido ao aparato áulico das suas fachadas e do Salão Nobre, com o seu inútil claustro desperdiçando o espaço central, o Pavilhão de Sevilha foi sobretudo um mostruário das colónias, deixando assim antever a política imperial de fundamentação histórica e religiosa que o Estado Novo inauguraria.

A própria selecção dos expositores o veio a confirmar, com larguíssima representação colonial. Na secção das Artes Decorativas, trinta expositores apresentaram a sua produção em mobiliário e decoração: vinte deles eram macaenses, expondo móveis, obra de talha, pintura sobre vidro e em papel, molduras, flores e frutos artificiais, lanternas chinesas, estatuetas em cera e madeira, num conjunto pitoresco que nada de novo trazia; três expositores moçambicanos, com o seu mobiliário em miniatura embutido de marfim, e ainda o Governo Geral do estado da Índia apresentando mobiliário típico completavam um panorama pobre, que a representação continental não dirimiui. Nesta, apenas se apresentaram as firmas portuenses Raúl Tavares Bastos e Bernardino d'Almeida e Silva, com uma produção pouco representativa de, respectivamente, assentos para cadeiras e móveis e estofos, e ainda os tapetes de Beiriz, a par com os de Arraiolos. Numa via mais erudita, o vitralista Ricardo Leone apresentou uma rosácea em vitral, "género antigo", ilustrando passagens d'*Os Lusíadas* entre cordames e escudetes moldurando a efígie de Camões, e o cinzelador Giovanni Cristofanetti, antigo discípulo do Instituto de Belas Artes de Roma radicado em Portugal no final do século XIX, expôs os seus bronzes ornamentais historicistas. O pitoresco colonial, o historicismo e o regionalismo marcaram as artes decorativas do certame, num alheamento deliberado em relação às propostas decorativas modernas que ainda pautava a morosidade do gosto público e oficial (86).

Do lado privado, porém, esse gosto revelou-se mais dinâmico e actual: assim o confirmaria, em Fevereiro desse mesmo ano, a **Grande Exposição de Radiotelefonia**, realizada no Salão de Festas da Sociedade Nacional de Belas-Artes. Marcando "o início de uma nova era" em Portugal, a primeira Exposição de T.S.F. foi "o grande acontecimento da semana lisboeta", dando à capital "foros de

modernismo progressivo" sem repercussão possível no certame sevilhano. Tais progressos, na verdade, melhor se haviam concretizado no Salão da Voga, contudo a "bizarria" da gramática decorativa moderna dominou o modesto certame, em sintonia com o furor que "a momentosa e moderna T.S.F." então desencadeava (87).

O stand mais ostentoso foi o das firmas lisboetas Costa & Arez Lda e Audak Lda, então associadas, e o único que evidenciou uma qualidade arquitetural (**foto 32**): desenhado por Raul Lino, consistia em dois grandes torreões quadrangulares, com cobertura plana e saliente, rasgados por montras rectas na metade inferior e ligados entre si por uma simples arquitrave suspensa à maneira de pórtico central. Para o interior destas montras o cenógrafo José Mergulhão pintou dois pequenos painéis moldurados, figurando o panorama de uma cidade e um salão de dança, que serviam de fundo à parafernália de aparelhos de rádio, válvulas e transístores. De surpreendente concisão e eficácia decorativa, rejeitando em absoluto o historicismo, esta estrutura lisa e branca, evocava, contudo, mais o Otto Wagner da maturidade do que as correntes funcionalistas internacionais, conforme a produção subsequente de Raul Lino o viria, de resto, sobejamente a confirmar.

Nas restantes instalações optara-se pelas soluções estritamente decorativas, recorrendo-se a painéis e telas pintadas de "cores garridas e gritantes". Assim acontecia no stand A.E.G.-Telefunken, concebido por Emanuel Altberg (**foto 33**): uma composição geometrizante servia de fundo, num jogo de triângulos recortados - uma grande pirâmide ao centro, com ondas de rádio estilizadas irradiando do vértice sobre um fundo de triângulos de cores contrastantes, ladeada por duas pirâmides menores rematadas pelo logotipo da firma. Em frente, três grandes cubos pintados serviam de suportes às aparelhagens. Todo em vermelhos e amarelos este foi, a seguir ao stand Audak, o arranjo mais notável do certame, apesar da sua simplicidade eminentemente gráfica, característica do trabalho de Altberg.

No stand Armando Casquilho & C^a, concebido pelo pintor e cenógrafo Roberto dos Santos (**foto 34**), houve maiores minudências decorativas, numa vertente nitidamente Déco que era a marca daquele decorador, tal como já a evidenciara no Salão da Voga: um espaço aberto em U,

limitado por um escaparate ortogonal alongado donde se projectavam quatro escultóricos pilares de recorte geométrico, suportando floreiras. Ao centro o nome da firma, moldurado por dois destes pilaretes, as letras salientes suspensas na parede, definindo um rectângulo vertical.

E foram estes os únicos stands da Exposição de TSF que denotaram alguma individualidade ou originalidade decorativa. Os restantes, mais modestos, foram sobretudo o palco privilegiado dos cenógrafos, que neles evidenciaram os limites da sua prática artística, por essa altura melhor servida pelos cenários e figurinos dos quadros de revista. Era o que sucedia no stand Philips, um grande telão longitudinal ostentando uma simples pauta musical pintada em tons de azul e alaranjado, ou no stand da casa Hertziana Ld^a, um cartaz onde pontuava uma figura feminina envolta em ondas de rádio. O mesmo acontecia no stand da Sociedade Ibérica de Construções Eléctricas, cujo fundo era um simples painel com uma ingénua paisagem de metrópole americana entre logotipos vários, lembrado de estratégias da cartazística publicitária. Mais vasto e despojado, o stand Marconi (**foto 35**) era apenas dominado por um grande planisfério onde se indicavam a azul e vermelho as suas estações internacionais, rematado pelo nome da firma e ladeado por duas peças de tecido, plissado e apertado no extremo inferior, que revestiam a parede. No stand da Companhia dos Telefones (**foto 36**), onde operava uma telefonista, apenas se destacava o mobiliário, expositor, mesa e bancos poliédricos, pintados com listas verticais em cores vivas.

Idêntica simplicidade caracterizou os restantes expositores e, comparada com o Salão da Voga, a Exposição de T.S.F. revelou-se infinitamente modesta, nela havendo ainda lugar para o regionalismo (uma atendedora vestida de holandesa no stand Philips) e para o historicismo (cadeiras D. José e tapetes pseudo-persas no medíocre stand dos Grandes Armazéns do Chiado, decorado por Alfredo Simões, chefe de serviços daqueles armazéns). Porém, à semelhança do Salão de 28, a Exposição buscou a mundanidade, contando com inauguração pelo Chefe de Estado seguida de um chá-dançante, e nos dez dias seguintes com *soirées* de bailes abrilhantados por um quarteto musical, sendo os repastos servidos pela Pastelaria Paris (88).

Porém esta modernidade discreta mas assumida, que mal tocara o Pavilhão de Sevilha, assomava até mesmo nos certames regionais. Assim sucedeu em Junho desse ano no **IV Congresso das Beiras**, que teve lugar em Castelo Branco e contou com a visita de Carmona, com modestíssimos pavilhões de linhas geometrizes mais ou menos tingidos de regionalismos, apesar de um Pavilhão da Covilhã que António Esteves Lopes, professor da Escola Industrial local, desenhou em jogo de ortogonais lembrado de Mallet Stevens; na **2ª Exposição Agrícola, Pecuária e Industrial de Sintra**, em Agosto, que contou com um pavilhão ortogonal muito simples da Vacuum Oil Company e um stand onde os Armazéns Olaio apresentaram o seu mobiliário de escritório "género americano"; e na **Feira Franca de Viseu**, em Setembro, onde o Diário de Notícias apresentou um pavilhão-cinema Art Déco (**foto 37**), concebido num jogo de ortogonais, com torreões laterais ornamentados a um terço da altura por bandas de ziguezagues de cores contrastantes, riscado pelos architectos Veloso Reis Camelo e Miguel Jacobetty e decorado pelo pintor de arte José de Sousa (89).

Em todas estas realizações regionais dominava a preocupação do estímulo ao desenvolvimento comercial e industrial e estas Feiras de Amostras, mostruários de produtos, realizaram-se em número crescente a partir da Ditadura Militar, aspirando à realização de um grande certame nacional que, pela primeira vez, reunisse as mais significativas indústrias do país.

A oportunidade surgiria finalmente no dia 6 de Outubro de 1929 quando, por iniciativa da Associação Industrial Portuguesa, se inaugurou a grande **Feira de Amostras da Indústria Nacional** no Parque do Estoril. Coube ao cenógrafo Augusto Pina o delineamento artístico do certame, e nessa medida se depreendia a relevância então atribuída aos cenógrafos em termos de concepção decorativa, em detrimento da prática dos architectos. De urbanista, architecto e decorador serviu Augusto Pina e, na verdade, o resultado final foi notável (90).

O vasto terraço ajardinado fronteiro aos edifícios do Palace Hotel e das Termas do Estoril serviu, em toda a sua extensão, de palco para o certame. Diante da Estação de Caminhos de Ferro erguia-se a entrada da Feira (**foto 38**), um grande arco triunfal que Augusto Pina concebeu como uma gigantesca roda dentada, ladeada por dois grandes obeliscos rematados de escudos com as armas de Portugal, a metade inferior dos fustes apoiada em pirâmides decoradas com linhas irradiantes. O gosto Art Déco destes últimos elementos, comuns à prática de cenografista, harmonizava-se com o monumentalismo dos obeliscos, claramente inspirados no grandioso projecto de uma "entrada monumental" que Cristino da Silva, aluno de Laloux e de Azéma, concebera para o Parque Eduardo VII e fizera publicar na revista *Arquitectura* em Novembro do ano anterior. Mais feliz do que Cristino, na medida em que, pelo menos, vira o seu projecto passado a estafe e cartão, Augusto Pina foi o primeiro a realizar publicamente a proposta arquitectural de um modernismo domesticado e monumentalista que, não escapando ao olhar oficial, teria vida longa assegurada em pedra e cal no quadro posterior de uma involução plástica do modernismo arquitectónico nacional (91).

Para lá deste pórtico de acesso, que dava o tom estético ao certame, Augusto Pina delineara a planta da exposição socorrendo-se de outras tantas lições de Cristino: quatro longas filas de stands, dispostas de ambos os lados das áleas de palmeiras que ladeavam a placa central do Parque, percorrendo-o a todo o comprimento, funcionavam como uma "guarda avançada dos pavilhões da feira", concentrados no terraço superior fronteiro ao Casino em "três filas sobrepostas e a toda a largura", rematadas por dois pares de "torreões artísticos". Na clareza deste jogo de ortogonais se detectava um certo racionalismo que era o mais adequado ao certame, também expresso na uniformização arquitectural das duas alas de pavilhões centrais, concebidos como "um único e grande pavilhão, dividido em numerosos stands (...) absolutamente iguais". Não se tratavam de "construções artísticas, de difícil arquitectura e custoso fabrico", não só porque a escassez de tempo não o permitira como também, para facilitar a inscrição dos expositores, a Associação Industrial Portuguesa tomara a iniciativa da

sua construção, "em condições económicas excelentes e sem preocupações demoradas de estilo", deixando a cada um dos expositores a decoração interna dos stands, "consoante o seu gosto próprio e a apresentação particular dos seus produtos".

O problema do remate do terraço superior do recinto, fronteiro ao casino então em construção, foi resolvido pela instalação de um "*écran* colossal de 5 m x 6 m" que, ocultando das vistas as obras em curso, se destinava à projecção de documentários de propaganda relativos à vida industrial do país, que alternavam com filmes cómicos e dramáticos, convertendo o local num verdadeiro "cinematógrafo ao ar livre", possivelmente o primeiro realizado em Portugal.

Em todo o recinto se detectava, enfim, a mão de Augusto Pina que "desde o arco de entrada até aos mais modestos pavilhões" revelara uma notável versatilidade, conseguindo que o conjunto se apresentasse "alegre e harmonioso". Tais qualidades manifestavam-se sobretudo nas três filas sobrepostas, de pavilhões corridos, dispostas no terraço superior: eram limitadas por torreões quadrangulares salientes, sulcados de pilastras caneladas e rematados por grandes vasos decorativos assentes em esferas, que se repetiam esporadicamente a intervalos numa escala menor, assim definindo o espaço de cada um dos stands. Destes torreões partia uma arquitrave corrida, pintada de linhas quebradas em zigue-zagues contínuos de cores vibrantes, que se apoiava em pilaretes ortogonais dispostos aos pares, rematados de elementos semelhantes a plumas ou espigas geométricas. O gosto Art Déco, directamente bebido na Exposição parisiense de 1925, caracterizava estas estruturas, nas quais Augusto Pina explicitava o seu partido decorativo (92).

Apresentaram-se no certame cerca de cem expositores distribuídos pelos diferentes stands e pavilhões, subdivididos em dez secções de temática industrial (93). Nalguns deles, reaproveitaram-se desenhos e estruturas originalmente concebidas para o Salão da Voga. Foi o que aconteceu com o pavilhão da Companhia dos Telefones, de novo concebido por Carlos Botelho: desta vez uma caixa rectangular fechada, com o fundo decorado com painéis publicitários pintados para a ocasião, em cujo interior se dispunham a central telefónica e o

mobiliário polidrico que tanto sucesso haviam suscitado no ano anterior. Na empena, elevava-se na vertical um poste telefónico estilizado percorrido pela palavra "telefones" em letras brancas recortadas e luminosas, solução publicitária herdada do Salão da Voga, tal como o nome e o logotipo da companhia que corriam na cornija, em *lettering* absolutamente idêntico ao apresentado naquele certame. Também a Sociedade Industrial de Calçado Elite reutilizou no interior do seu "curioso" stand a instalação que o decorador Roberto dos Santos concebera para o Salão da Voga (**foto 39**), porém reduzida apenas à vitrina central sobre o seu plinto escalonado, desprovida das vitrines laterais e da floreira de remate. Apesar de simplificada, mas guarnecida das mesmas pinturas de motivos florais em estilização Art Déco, esta decoração ainda foi considerada "verdadeiramente bizarra", destacando-se do conjunto dos restantes stands (94).

Entre os pavilhões, aquele que as Companhias Reunidas do Gás e Electricidade apresentaram revelou notável actualização decorativa, com excelente emprego de efeitos luminosos. No terraço superior do parque as Companhias instalaram um troço da linha de alta voltagem que então construíam de Lisboa para Alhandra: duas torres metálicas de 30 metros de altura, com os respectivos isoladores de alta-tensão e fios condutores, distanciadas de 100 metros, rematando o terraço. As torres suportavam painéis luminosos de propaganda com o símbolo da Companhia e ao longo das suas arestas corriam fiadas de lâmpadas que garantiam, à noite, um "belíssimo aspecto". O engenheiro-chefe De Roo foi o responsável por esta instalação, valorizada ainda por um pavilhão próprio concebido pelo decorador oficial da Companhia, o belga Albert Jourdain. Apoando-se na base de uma das torres o pavilhão era uma estrutura rectangular com cobertura plana e alçado de dois andares, o inferior dos quais, aberto, apresentava dois balcões em ângulo recto, ligados em "T", enquanto o andar superior era totalmente fechado. Perpendicular à fachada, dividindo-a em duas metades simétricas, dispunha-se um grande painel luminoso paralelepipedico, integralmente revestido de lâmpadas, com publicidade alusiva, enquanto a superfície do pavilhão era inteiramente guarnecida com cartazes-reclames que simulavam janelas (95).

Semelhante opção por uma linguagem decorativa moderna podia observar-se no excelente Pavilhão do Diário de Notícias (**foto 40**): uma caixa longitudinal rematada numa das extremidades por um balcão de atendimento em "U" recto que a fechava num rectângulo. Cobrindo este balcão, prolongando-se suspensa no espaço, corria a delgada cobertura lisa da estrutura, amparada lateralmente por um alto pilar rectilíneo percorrido verticalmente pelo nome do jornal em letras luminosas e rematado por um grande altifalante. Na face oposta do pavilhão, rasgavam-se duas pequenas montras-vitrinas quadrangulares, onde se expunham fotografias antigas, encimadas por legendas publicitárias em *lettering* moderno e saliente. Desconhecemos o autor deste notável pavilhão, no qual se detectavam referências a Mallet-Stevens, e que foi justamente considerado "a nota mais arrojada e moderna da Feira das Amostras" (96).

Revelando maior convencionalismo, o pavilhão do jornal O Século fora sugerido pelo olissipógrafo Gustavo de Matos Sequeira e executado por Henrique Santana. Era uma estrutura quadrangular disposta obliquamente, com os ângulos rematados de um jogo de pilares rectilíneos escalonados, de alturas variáveis. Em duas das suas faces rasgavam-se dois grandes portais de acesso de recorte em zigurate e na empena principal que os ligava, encimada por um lampião troncocónico, foi aplicado um relevo figurando uma grande pena de ave, de um gosto naturalista que se acordava eclecticamente com o grafismo *fin-de-siècle* do nome do jornal, correndo sobre os portais. Apesar destes anacronismos, o gosto Art Déco marcava, também ele, este pavilhão (97).

Mais discretos, os restantes pavilhões igualmente revelaram a predominância das linhas ortogonais. O da mais despojado era o das Fábricas Vulcano e Colares, fundidores e fabricantes de produtos de mecânica geral e serralharia civil. Consistia numa simples caixa cúbica, rasgada de vãos rectos em três dos seus lados, rematada por uma platibanda lisa. Idêntica simplicidade também caracterizava o pavilhão dos cimentos Tenaz, inteiramente concebido em cimento-armado: uma "cabine para cinematógrafo" cúbica, assente sobre quatro altas colunas

lisas, entre as quais um painel em cruz servia de suporte a fotografias publicitárias.

Na decoração interior dos stands a gramática Art Déco dominou, em soluções mais ou menos modestas. Algumas revelaram maior opulência, como a do stand das fábricas dos têxteis de Riba de Ave, cativando o público e a imprensa, que o considerou o mais luxuoso, capaz de competir com qualquer uma "das elegantes lojas de modas e de tecidos do nosso Chiado". Inserido nas estruturas desenhadas por Augusto Pina, foi concebido como uma loja, com a sua característica frontaria ostentando um guarda-vento central e duas montras poliédricas envidraçadas. No interior, as paredes e o tecto eram forrados a tecido cinzento, o piso alcatifado a vermelho e o "elegante" mobiliário polido, com as poltronas estofadas a flanela. A iluminação era "notável", servida por três lustres de vidro translúcido, com recurso ainda a iluminação indirecta, de "efeito surpreendente", através de vidros transparentes embutidos nas colunas e vigas da construção, ornamentados com delicadas pinturas coloridas.

Noutros stands predominou a linguagem decorativa dos cenógrafos, como aconteceu no da Companhia Portuguesa de Tabacos, decorado com reproduções ampliadas das suas embalagens e cigarros, ou ainda no d'A Tabaqueira, "inteiramente decorado a vermelho e branco, sobre motivos modernistas de muito bom gosto".

Do mesmo modo, no interior do stand da fábrica de malhas Figueiredo & Comandita podiam apreciar-se "decorações e mobiliário em estilo moderno", de linhas geometrizes, enquanto no da Companhia Industrial Portuguesa dispunham-se vitrines rectas e uma mesa com tampo de vidro, nota decorativa rara nesta altura.

Apesar de entregue ao gosto e critério dos particulares, e também às suas possibilidades, a decoração do interior de quase todos os stands revelou, enfim, idêntica opção modernizante, geralmente através de soluções simples e económicas, como cartazes pintados, fundos decorativos e *lettering* de despojadas linhas rectas e motivos ortogonais em tintas lisas. Houve ainda lugar para um historicismo diluído e ocasional, como aconteceu no stand da casa Nogueira, comerciantes de sedas do Porto, cuja decoração "de gosto moderno" incluía mesas

torneadas e vitrines ecléticas, de sugestão goticista, ou nos stands dos ourives Aníbal Tavares e Augusto de Souza, onde o mobiliário antigo se acordava com o historicismo da prataria.

No domínio do mobiliário, a casa Olaio & C^a foi o único fabricante que se apresentou na Feira. Lá expôs a sua produção num pavilhão dividido em três secções, a primeira com uma mobília completa de "estilo moderno, tipo artes decorativas" com relevos entalhados, em lembrança da Exposição parisiense de 1925, a segunda com diverso mobiliário para escritório "tipo americano" em carvalho, e a última com produção historicista, abarcando os estilos "holandês", "hispano-mourisco", "D. Maria" e "D. João V". Distante do requinte da produção europeia coeva, através destas propostas insuficientes se concretizava o o gosto mobiliário nacional, que pouco alento recebia dos respectivos acessórios apresentados pela firma Raul Tavares Bastos, meros painéis contraplacados para fundos e costas de cadeiras, alguns deles imitando couro lavrado.

Mais dinâmico se revelava o sector dos móveis em metal, apesar de apenas representado por duas firmas. A Sociedade Portuguesa de Construções Mecânicas expôs uma mobília completa de quarto em tubo quadrado de latão, diversas camas de ferro "em estilo moderno" e ainda uma mobília completa para quarto de criança em ferro pintado a cor-de-laranja e decorado com vinhetas policromas. A Fábrica Portugal, por seu lado, tentou aliar um certo requinte à funcionalidade característica deste tipo de mobiliário, apresentando uma mobília de quarto em tubo quadrado de latão guarnecida de madeiras exóticas "polidas na cor natural e avivadas com moldura negra", com as superfícies da cómoda e do toucador forradas a damasco azul coberto por placas de vidro. O conjunto revelava "uma admirável elegância de linhas e de proporções", evidenciadas pelo despojamento e simplicidade estrutural que se procurava suavizar através dos pormenores descritos, que lhe conferiam "um bom gosto excepcional". Além desta produção, experimental e onerosa, a Fábrica apresentou outra mobília de quarto, de tipo corrente, em tubo quadrado de ferro, pintado a tinta de esmalte pelo novo processo da pistola de ar comprimido (98).

O sucesso da Feira foi retumbante. Encerrada a 3 de Novembro, funcionou ininterruptamente, excepção feita ao dia anterior, em sinal de luto pelo falecimento do Presidente António José de Almeida. Sucederam-se diariamente os espectáculos no cinema ao ar livre, e aos Domingos houve lugar para cortejos luminosos e para demonstrações de "fogo japonês", novidade pirotécnica que atraiu multidões. Os Serviços Cinematográficos do Exército rodaram na ocasião um documentário em três partes que reproduziu as cerimónias oficiais e festivas, bem como aspectos dos diversos stands, depois mostrado com grande pompa em diversas localidades da província. A Feira teve lugar no reduto aristocrático e mundano do Estoril, contando com o apoio da Sociedade homónima, velho sonho de Fausto de Figueiredo, a qual saiu largamente beneficiada em termos de propaganda. O sucesso do certame e a larga adesão popular, assim também sensibilizada para uma linguagem decorativa moderna, levaram o então condecorado José Maria Álvares, Presidente da Associação Industrial Portuguesa, a anunciar para 1931 uma Exposição Nacional, certame magno da indústria nacional (99).

A década não encerraria, contudo, sem outro certame no qual os decoradores melhor demonstraram as suas capacidades. Foi a **II Exposição de T.S.F.**, solenemente inaugurada por Carmona no dia 30 de Novembro de 1929 nos salões lisboetas da Sociedade Nacional de Belas Artes. Apesar de desprovida da importância que revestira o Salão da Voga, sua principal referência, foi de novo considerada algo de "notável" num meio "rotineiro", adquirindo maior brilho do que a I Exposição de Radiotelefonia (100).

Cada expositor procurou, mais uma vez, dar ao seu stand "um aspecto de modernismo". A firma lisboeta Audak Ld^a recorreu novamente a Raul Lino que, associado ao cenógrafo José Mergulhão, insistiu na via do classicismo reinventado, concebendo o único stand de cariz manifestamente arquitectural. Notável pela sua elegância e simplicidade, era um pavilhão rectangular, com entradas laterais. A sua fachada consistia num pequeno muro longitudinal do qual arrancavam três colunelos lisos, um ao centro e dois nos extremos, sustentando uma

delgada cobertura plana, suspensa da parede do fundo. Para lá desta falsa mostra, assim rasgada de dois vãos, dispunham-se os aparelhos de rádio-telefonía sobre plintos rectangulares de diferentes alturas. Esta despojada estrutura, à qual a cor branca acentuava a simplicidade, foi a mais bem conseguida da exposição, surpreendendo o público e destacando-se dos restantes stands, mais ligados aos artifícios da cenografia.

Por esta mesma via cenográfica optou, surpreendentemente, o próprio Cristino da Silva, o único arquitecto que, além de Raul Lino, esteve presente na exposição. A instalação que desenhou para a Rádio Victoria (**foto 41**) consistia simplesmente num grande painel pintado, de marcados grafismos Art Deco: o nome da firma, rematado por dois raios de luz estilizados, envolto numa sucessão de círculos concêntricos e polícromos. Acompanhando a curvatura superior desta orla, surgia a palavra "Radio" em *lettering* geometrizarante e, na metade inferior, uma sucessão de triângulos a ela justapostos proporcionava um hábil efeito óptico. O impacto visual do painel era atraente, contudo ele não dava a justa medida do enorme talento de Cristino como decorador, actividade na qual se revelaria exímio. Diante deste fundo improvisado, a firma expunha a sua produção sobre mobiliário fornecido pela casa Alcobia: um conjunto de mesas em madeira desenhadas pelo arquitecto-decorador Franz Torka, de pés graciosamente contracurvados. O acento levemente barroco deste mobiliário coadunava-se mal com os modernizantes grafismos geométricos do painel de Cristino e, na verdade, o próprio Torka desenhava por essa altura excelentes móveis vincadamente gráficos que, caso tivessem sido escolhidos, muito teriam valorizado a instalação.

De qualquer modo, os tiques e minudências gráficas foram a nota dominante dos outros stands. Eles surgiram mais diluídos naqueles que foram desenhados por Emanuel Altberg, como já era seu hábito. Fiel à sua gramática decorativa de um despojamento ortogonal e geometrizarante, Altberg concebeu a instalação da A.E.G./Telefunken (**foto 42**), empresa para a qual trabalhava como decorador: um palco ao qual se acedia por dois longos degraus de cores contrastantes, limitado lateralmente por uma sucessão de plintos ortogonais, em escadório, que

serviam de expositores. Ao fundo, um grande painel liso com o nome da empresa iluminado, apenas decorado com um jogo de painéis triangulares recortados, dispostos em simetria. Esta simplicidade não-figurativa, que retomava e desenvolvia a gramática do stand AEG que Altberg desenhara para a I Exposição de T.S.F., também dominava a decoração do átrio de entrada do Palácio das Belas Artes (**foto 43**), que ficara a seu cargo: um simples par de pilastras lisas e adossadas à parede, iluminadas indirectamente, servindo de pórtico de acesso, amparado por plintos verticais salientes que se repetiam a intervalos, decorados com o monograma da Telefunken e com pequenos painéis alusivos ao evento.

Altberg desenhara ainda o stand da Radio Tecnica (**foto 44**), recorrendo exclusivamente a volumes ortogonais: um simples painel quadrangular de cujo topo se projectava, suspensa em ângulo recto, uma delgada cobertura lisa, com o nome da firma inscrito na cornija. Ao centro, ladeado por dois medalhões circulares e salientes, rasgava-se um pequeno nicho quadrado para exposição. O conjunto completava-se com um outro nicho lateral, apenas definido por dois lintéis lisos amparando um pequeno mainel recto, e por dois paralelepípedos deitados na dianteira, servindo de balcões, nos quais se expunham os artefactos eléctricos. Jogando com estes sólidos geométricos simples como se de arquitectura primitiva se tratasse, Altberg conseguia uma linguagem decorativa "muito moderna e curiosa" (101).

O despojamento e a simplicidade caracterizaram também o stand da Sociedade Comercial Philips Portuguesa (**foto 45**), este porém marcado "pela originalidade e arrojo architectónico". Tratava-se de um grande palco aberto, em sector de círculo, ao qual se acedia por uma escadaria central de três degraus côncavos, delimitado em toda a extensão por um pequeno muro recto que servia de suporte às aparelhagens. O fundo da instalação compunha-se simplesmente de seis grandes paralelepípedos dispostos lado a lado e na vertical, os dois centrais de maior dimensão, apenas separados por estreitas pilastras lisas. A face de cada um destes sectores era ligeiramente côncava, acompanhando a curvatura da parede do Salão e jogando com o lance de escadaria fronteiro. Considerado "deslumbrante", "cenário moderníssimo e de bom gosto

que honra(va) as nossas artes decorativas", o stand fora na verdade desenhado nos *ateliers* das fábricas Philips em Eindhoven, na Holanda (102). Por ele perpassavam os ecos expressivos da moderna arquitectura holandesa, em sugestão de Dudok, que influenciaria decisivamente a arquitectura portuguesa da década de trinta. A eficácia decorativa e publicitária deste pavilhão, apenas baseada no despojamento ortogonal e nos contrastes expressivos de rectas e curvas, era algo que as artes decorativas nacionais já conheciam pelo menos desde o Salão da Voga, com especial realce para a actividade de Emanuel Altberg. Concebido como uma sucessão rítmica de plintos, o stand Philips trazia de além-fronteiras uma actualização decorativa e europeia que, mais ou menos empiricamente, já fora aflorada pelos decoradores nacionais. O paralelismo que se pode estabelecer com a produção de Altberg é particularmente significativo, e consagra este artista como um decorador de primeira-água cujo apreço não deixava, aliás, de ser exaltado pela imprensa da época.

Algo distante deste despojamento decorativo, e mais ligado a uma gramática ornamental de índole francesa, era o stand da casa Armando Casquilho & C^{ia} (**foto 46**): concebido por Roberto dos Santos, tratava-se do escaparate aberto já apresentado na I Exposição de T.S.F., desta vez acrescido do nome da firma em *lettering* luminoso, executado com lâmpadas eléctricas, sobrepujando uma faixa publicitária, luminosa também.

Se nestes stands predominava uma linguagem moderna eminentemente estrutural, em articulação de volumes, nos outros a tónica era sobretudo pictural. Assim acontecia no stand de Cristino e nos dois stands que o pintor Roberto Nobre concebeu: no cenográfico stand da Atwater Kent Radio (**foto 47**), Nobre apresentou um longo painel rectangular moldurado, ligeiramente encurvado como um ecran de cinema, no qual se inscreviam o nome da firma e uma aristocrática e estilizada figura feminina, de longa saia rodada, tocando violoncelo. Diante deste "magnífico cartaz" uma série de cubos pintados com "cores bem combinadas" serviam de expositores, tal como acontecia no stand mais modesto da Radio Lisboa, onde apareciam diante de um cartaz vertical no qual Nobre pintara o perfil de outra estilizada figura.

Idêntica opção pelo figurativismo caracterizava o modesto stand da Radiofonia Ld^a (**foto 48**): desenhado por Meneses Ferreira, companheiro dos Humoristas de 10, combatente da I^a Guerra e ás da aviação, apresentava um escadório de plintos rectos rematando num painel pintado e curvilíneo que servia de fundo. Neste aparecia o motivo de uma válvula envolta em ondas de rádio, moldurada por dois pináculos salientes e pelas pregas amplas de um pano de boca de cena, subindo em curvas generosas (103).

A sugestão teatral não era descabida num meio que utilizara as artes da cenografia como veículo de afirmação do modernismo. Assim acontecera desde os inícios da década, onde bailados, peças teatrais e quadros de revista tiveram cenários e figurinos a cargo dos mais notáveis pintores, desenhadores e escultores modernistas, logo seguidos pela preponderância dos cenógrafos profissionais, em mimetismo estilístico (104).

Idêntica progressão se detectava nestes certames servidos pelas artes efémeras da decoração. Os cenógrafos, já presentes na I^a Exposição de T.S.F. e na Feira do Estoril, afirmar-se-iam doravante como decoradores imprescindíveis em tais eventos, em parceria ou em substituição de architectos, pintores e escultores. Para além do interior do pavilhão Audak, onde trabalhara com Raul Lino, o cenógrafo José Mergulhão concebeu para a II^a Exposição de T.S.F. o stand Costa & Arez (**foto 49**): um par de delgados pilaretes em vidro sobre plintos, com os fustes percorridos pelo nome da firma e rematados por luminárias semelhantes a diamantes facetados, serviam de pórtico luminoso à estreita instalação, em cujo fundo se abria um nicho circular envolto pelo motivo característico dos raios eléctricos estilizados e salientes. O gosto Art Déco era a tónica da instalação, tal como também sucedia no stand que a Radio Portugal encomendara a outro cenógrafo, Raul de Campos (**foto 50**). Sugerido por Jaime Esteves, proprietário da firma, consistia em três painéis moldurados e articulados como um tríptico, figurando "as três fases principais de uma radioemissão: o concerto no estúdio, o posto emissor e a recepção numa linda sala de baile, onde os pares rodopiam ao som da música que lhe fornece um belo aparelho de T.S.F.". Considerados "admiráveis de cor e de

técnica", os painéis revelavam contudo um figurativismo de raiz naturalista, em má assimilação dos excelentes modelos fornecidos pelos ilustradores dos magazines do período, e nessa medida deixando adivinhar as limitações plásticas dos cenógrafos. Porém o gosto mundano que o tríptico anunciava encontrava correspondência eficaz nas pilastras que o molduravam e no par de balcões ortogonais corridos rematados de pilares que delimitavam o stand, elegantemente decorados com bandas ornamentais de triângulos e losangos.

A única nota discordante do gosto moderno que presidiu à II Exposição de T.S.F. foi, mais uma vez, o stand dos Grandes Armazéns do Chiado: "decorado com simplicidade" consistia num pequeno palco no qual se apresentavam as aparelhagens entre mobiliário historicista, rematado de palmeiras envasadas e com um fundo de pesados reposteiros. O seu anacronismo explicitava, afinal, a rotina pequeno-burguesa que continuava a orientar a produção decorativa daqueles Armazéns (105).

O ano de 1930 seria, por seu lado, marcado por um evento da maior importância plástica: foi o **I Salão dos Independentes**, inaugurado em Maio pelo Presidente Carmona nos Salões da Sociedade Nacional de Belas Artes. "Acontecimento memorável na vida artística portuguesa", "algo de excepcional no nosso meio", como se lhe referiu *O Notícias Ilustrado*, era também "uma realização admirável" concebida por "uma dúzia de devotos da arte moderna" e, como tal, reservada apenas aos "novos" (106). Síntese de um percurso tumultuosamente iniciado na década de dez e mundanamente prosseguido na de vinte, verdadeiro ponto de chegada, o evento reuniu trezentas e doze obras, contando com a produção de arquitectos, escultores, pintores e desenhadores. Quase duas décadas não haviam, contudo, sido suficientes para que o público e a crítica atingissem a maturidade que os modernistas se reclamavam e, para além dos elogios, não faltaram os ataques (107).

As artes decorativas não deixaram de estar presentes no certame, contando com uma secção própria no catálogo, na qual se apresentaram pintores e desenhadores. Emanuel Altberg apresentou um "móvel studio", certamente concebido no seu característico despojamento



ortogonal, que veio acrescer à sua prática de decorador profissional de stands comerciais a de *designer* de mobiliário (108). Presente nesta secção esteve também Sarah Afonso, prosseguindo uma via que já em 1926 a interessara, quando apresentou no II Salão de Outono realizado na Sociedade Nacional de Belas Artes cinco dezenas de modestos *bibelots* decorativos, executados de parceria com Bernardo e Ofélia Marques (109). No Salão dos Independentes Sarah expôs um "bordado", assim revificando e recuperando artes tradicionais, em sintonia com a sua visão pictórica primitiva e encantada na qual procurava ser "coerente e sincera". Além destes artistas, as "artes decorativas" dos Independentes contaram ainda com cartazes de Carlos Botelho e de Fred Kradolfer, uma "escultura em madeira" do desenhador João Carlos, e ainda fotografias de Mário Novais e do atelier improvisado pelos poetas Edmundo Bettencourt e Branquinho da Fonseca (110).

Era, na verdade, um panorama decorativo insuficiente, traduzindo a falta de empenho tanto por parte dos industriais, alheios à renovação das indústrias artísticas que Soares reclamara em 25, como por parte dos próprios organizadores e expositores, mais preocupados com empresas que consideravam de maior responsabilidade plástica e relativamente indiferentes à valorização das artes decorativas. Foi o que aconteceu com Cristino da Silva, notável decorador que apenas apresentou obras arquitectónicas, com especial destaque para o seu monumental projecto de prolongamento da Avenida da Liberdade, ou com Carlos Ramos e Veloso Reis Camelo, familiares eles também com o desenho de interiores e de mobiliário, que do mesmo modo optaram pelos projectos de arquitectura (111).

Surpreendentemente, a confirmar esta indiferença, o próprio espaço do Salão dos Independentes não foi objecto de grandes cuidados arquitectónicos ou decorativos, como sobejamente o demonstrou a secção de pintura (**foto 51**), perpetuando práticas das antigas pinacotecas na sua aflitiva acumulação de quadros (112). Altberg aí apresentou oito pinturas expressionistas, João Carlos um "auto-retrato", Kradolfer quatro quadros, um dos quais a "pintura" que guarnecera o stand Pasteur na Exposição Médico-Cirúrgica de 28, enorme painel

decorativo (113). Sarah Afonso, Kradolfer e Botelho estiveram também presentes nesta secção, tal como o tinham estado na de "artes decorativas". O mesmo não acontecia com outros decoradores que já encontrámos, como Albert Jourdain e Jorge Barradas, limitando-se à apresentação de obra pictórica.

Mas se na secção de pintura aparecia pelo menos uma obra (a de Kradolfer) originalmente concebida com uma finalidade decorativa, também nas restantes secções surgiam ocasionalmente obras da mesma índole. De "arquitectura e decoração" se denominava a secção onde eram apresentadas as obras arquitectónicas, em projecto, fotografia ou *maquette*, e Adelino Nunes lá apresentava um friso de "mobiliário".

Também a secção de escultura incluía as fotografias, enviadas de Paris, de três obras Art Déco de Canto da Maya, bem como um relevo figurando o "Nascimento de Vénus" da autoria de António da Costa, concebido no mesmo gosto (114), enquanto Diogo de Macedo expunha um "busto decorativo". Finalmente na secção de "desenho, aguarela e gravura" admirava-se uma "paisagem decorativa" de Cunha Barros, que encontrámos trabalhando como decorador ao lado de Emmérico Nunes no Salão da Voga.

Apesar da presença destas obras, a importância conferida às artes da decoração por parte dos expositores não deixava de se revelar diminuta, encontrando-se aquelas insuficientemente representadas. Todavia, na "breve resenha do movimento modernista em Portugal" que fechava o catálogo, chamava-se a atenção do público para as decorações modernistas realizadas na Exposição de Sevilha, no café da Brasileira e no cabaret Bristol-Club, com enumeração dos respectivos autores (115).

Enquanto decorria o Salão dos Independentes, inaugurava-se o Pavilhão Português na **Exposição Colonial Internacional de Antuérpia**, representação modestíssima cuja execução não deixou de ser considerada um "milagre". A escassez da dotação orçamental, uns meros 750 contos, aliada à necessidade da rapidez de execução, levaram o comissário Armando Cortezão, agente geral das Colónias, a optar por um espaço numa das galerias já construídas pelas entidades

organizadoras do certame (116). A esse "hall" foi justaposta uma fachada desenhada pelo decorador Ventura Ferreira (**foto 52**): uma modesta estrutura contrafortada de linhas ortogonais em dois andares, o superior rasgado de janelões rectangulares moldurados por platibandas, rematada por um frontão recto escalonado. Sob este frontão improvisado surgia uma discreta cartela rectangular com esferas armilares e cruzes de Cristo, enquanto a parte inferior da fachada era rematada por duas mediócrs esculturas representando Camões e o infante D. Henrique (117).

A modéstia que marcara a fachada também caracterizava o interior, no qual não havia lugar para "coisas espaventosas": aí não se encontravam "*maquettes* surpreendentes" ou "dioramas dispendiosíssimos", nem sequer "*panneaux* de grande efeito decorativo", considerados "manifestações de fausto, luxo e vaidade, de riqueza e de opulência". Em seu lugar, e justificada pela intenção didáctica que ocultava limitações orçamentais, surgiam "paredes e vitrines, peçadas de mapas, de gráficos, de fotografias", revelando-se assim a persistência do gosto oitocentista pela acumulação de objectos, que ainda marcava as representações oficiais. No entanto, cada colónia foi representada por um escaparate individual em madeira de linhas ortogonais, desenhado por Ventura Ferreira, no qual se apresentaram produtos e documentação colonial: dois balcões rectos corridos e sobrepostos, rematados por um painel vertical cuja moldura superior repetia o frontão escalonado do pavilhão. Porém o efeito de uniformização decorativa que estes expositores seriados introduziam era quebrado pela sua disposição, junto às paredes ou dispersos pelo espaço central, afogados entre amostras de matérias-primas e *maquettes* de obras coloniais, como a de uma ponte metálica que servia o caminho de ferro da Zambézia, já apresentada na Exposição de Sevilha. Este convencionalismo surgia ainda reforçado pela instalação da Cordoaria Nacional, que apresentou um janelão neo-manuelino executado com cordames, e pelo folclorismo de duas apresentadoras vestidas com trajes regionais que publicitavam os vinhos do Porto e da Madeira (118).

A crítica dividiu-se em manifestações de simpatia e ataques acerrados à organização: para a imprensa amiga Portugal havia marcado "brilhantemente o seu lugar de grande potência colonial", contudo para o jornalista Paulo Osório tudo culminara numa "barraca que era o nosso *soi-disant* pavilhão de Antuérpia" (119). Apesar disso o pavilhão de Antuérpia marcou finalmente o abandono do gosto áulico de D. João V em representações oficiais no estrangeiro, assinalando a primeira consagração de uma estética modernizante que anunciava a viragem que tardava em chegar.

Nos próprios certames regionais, como vimos, a gramática adoptada revelava-se mais evoluída, tal como aconteceu na **I Exposição Regional de Setúbal** que, inaugurada por Carmona a 27 de Julho desse mesmo ano, contou com Able Pascoal como arquitecto e membro da comissão organizadora (120).

Expositor dos Independentes e arquitecto da Câmara Municipal de Setúbal, Able Pascoal imprimiu ao certame a adopção de uma estética moderna largamente anunciada pelo portal de acesso à feira que riscou, evocador daquele que Paulino Montês desenhara para a Feira das Caldas: um pórtico rectangular rematado por um grande lintel rectilíneo, ladeado por um par de pilares monumentais, concebidos num jogo de plintos de diversas alturas encadeados em feixe e pintados de cores contrastantes. Do mesmo modo, em cinco dos pavilhões dos municípios do distrito que desenhcou, Pascoal manifestou a mesma preferência pelas estruturas ortogonais, mais discreta no pavilhão de Grândola, igualmente simples no pavilhão conjunto do Barreiro, Moita, Montijo e Alcochete, e mais elaborada e conseguida no pavilhão de Setúbal, cujo interior apresentava um grande hall circular, as paredes revestidas a chita amarela e os tectos a vermelho, iluminados por "luz a jorros" (121).

Do lado privado foi idêntico o partido estético moderno, com a maioria dos pavilhões concebidos em articulação de volumes ortogonais, pintados em cores lisas e desprovidos de motivos figurativos. Emanuel Altberg desenhcou para a A.E.G. um dos mais notáveis (**foto 53**): uma delgada cobertura rectangular apoiada num

pilar central e em quatro outros pilares dispostos nos ângulos. Sobre esta cobertura lisa erguia-se um plinto cúbico moldurado, rematado pelas iniciais recortadas da empresa, como uma grande escultura legível. A mesma simplicidade marcava o notável pavilhão da Philips, certamente desenhado na Holanda (**foto 54**): um pavilhão rectangular fechado como uma caixa, com cobertura plana e saliente, rematado por uma alta torre quadrangular adossada numa das extremidades, sendo as arestas da estrutura sublinhadas a néon. No cimo da torre surgiam legendas em néon, enquanto outros tubos lisos dispostos em bandas verticais luminosas realçavam o aspecto gráfico do *lettering* recortado com o nome da empresa, que corria na cornija (122).

Houve ainda lugar para o historicismo decorativo no pavilhão da CUF, riscado pelo tradicionalista Tertuliano Marques em "estilo D. João V", com alpendre e painéis de azulejo, receita que lhe assegurara já a residência do industrial Alfredo da Silva, construída no mesmo gosto na década anterior. O próprio Able Pascoal sacrificou à estilização historicista no pavilhão do município de Palmela, concebido como uma fantasiosa síntese entre a torre do castelo e o pórtico e arcarias da igreja de Santiago (123).

Mais do que estas soluções aparatosas, maior fascínio exerciam então as decorações modernas com recurso a efeitos luminosos, como o pavilhão Philips. Desde 1928 que Lisboa modificara a sua fisionomia através dos novos candeeiros de iluminação pública da Avenida da Liberdade e, sobretudo, através dos anúncios luminosos, "verdadeiras gargalhadas de luz" que eram também "motivos artísticos (...) salpicando as noites modernas" (124). "Iluminada à europeia", a cidade conhecia também o fascínio luminoso das exposições que, revelado na Feira das Caldas, prosseguira com êxito no Salão da Voga e nas Exposições de T.S.F. na Sociedade Nacional de Belas Artes, para de novo se afirmar na Feira do Estoril. Grandemente responsáveis por este fascínio foram as Companhias Reunidas do Gás e Electricidade, que contaram com Jourdain como chefe da propaganda, e mais ainda a empresa Electro-Reclamo Ld^a, fundada em 28 pelo engenheiro Carlos Santos, após formação na Alemanha e Brasil, e introdutora da publicidade luminosa (125). Em 1930 a empresa fizera já de "cada

telhado da Baixa (...) um cartaz colorido, movimentado, que grita um nome", e assim equiparando Lisboa "pelos sortilégios dos anúncios luminosos, às outras capitais europeias". A publicidade tornara-se "uma realidade", um "prazer perturbante" mas "indispensável", faltando-lhe apenas a consagração num certame exclusivo, à semelhança do que então se fazia em Berlim, que simultaneamente definisse "a necessidade de uma estreita colaboração da arte como meio de propaganda", e ensinasse ao produtor "a arte de apresentar os seus produtos com gosto", sem deixar de contribuir para "a educação do público, no sentido do belo e do verdadeiro" (126).

Em Agosto de 1930 anunciou-se, finalmente, a realização da primeira **Exposição da Luz e Electricidade Aplicada ao Lar**, que teria lugar em Novembro nos salões da Sociedade Nacional de Belas Artes. "Ideia de inteira novidade" em Portugal, procurando acertar o país com o tempo artístico europeu e norte-americano, o certame seria "um índice de todas as possibilidades actuais da electricidade", repartido por duas secções distintas: a secção da *Luz*, especialmente destinada aos comerciantes e industriais, sublinhando a eficácia da luz "como elemento essencial de publicidade", e a secção da *Electricidade aplicada ao Lar*, destinada ao grande público, ensinando a viver "com a máxima comodidade e bom gosto dentro da nossa época", pelo recurso aos electrodomésticos e à luz como "motivo capital de decoração" (127).

A comissão de honra incluía o presidente da Sociedade Nacional de Belas Artes, o director d'*O Século*, o pintor Albert Jourdain e o engenheiro De Roo, estes trabalhando para as Companhias do Gás e Electricidade. Já a comissão executiva era presidida pelo engenheiro Carlos Santos, que se ocupou sobretudo da parte técnica, e pelo pintor António Soares, que dirigiu a parte artística. Pretendia-se que o certame se impusesse também "pelo seu aspecto decorativo", que os stands fossem "iluminuras modernas, com vistosas policromias", cada qual uma "afirmação de arte decorativa, uma criação que não se esqueça", servido por uma "arquitectura difícil, arrojada". Procurava-se, assim, reatar o espírito e o sucesso do Salão da Voga, no qual António Soares

se destacara, num certame igualmente servido por práticas e gostos mundanos, que anunciava a realização de uma casa-de-chá e de um bar nas salas do primeiro andar da Sociedade Nacional de Belas Artes, "artisticamente decoradas para o efeito" (128).

A escolha de António Soares foi a mais acertada. Sabendo "interceptar o espírito do nosso tempo", aliando "ao seu talento de pintor a acção de decorador originalíssimo", atento como nenhum outro às elegâncias mundanas, Soares serviu largamente os propósitos de originalidade pretendidos, fazendo do certame "uma festa" e "uma aula" que ultrapassou largamente o sucesso do Salão da Voga.

A exposição foi solenemente inaugurada por Carmona no dia 22 de Novembro, ao som do hino nacional transmitido por alto-falantes. O átrio do edificio encontrava-se decorado com um arco ogival luminoso, "decorado com elementos curiosos de luz multicolor", dando o tom ao certame e fazendo justiça à promessa de "luz em cataratas, luz cromática, luz animada" em "irisações fantásticas" com que fora anunciado. No salão, o aspecto geral da exposição era "alguma coisa de fantástico como espectáculo de luz e cor", e também algo de "avançado, de moderno, de inteligente". Tudo ali era "luz e cor" e a disposição dos stands surpreendeu pelo seu "método, sem as aglomerações disparatadas que em muitos dos certames realizados prejudicam o ambiente" (129).

A varanda e a porta de acesso ao salão foram integrados no pavilhão das Companhias Reunidas de Gás e Electricidade, e convertidos num pórtico interior da exposição. Projectado por Albert Jourdain, com a assistência do engenheiro De Roo, era uma das mais notáveis e inteligentes instalações da exposição (**foto 55**). Consistia simplesmente em quatro pilares lisos de secção quadrada, um par de cada lado da porta, suportando uma arquitrave rectilínea de faixas luminosas que ocultava a varanda. Esta arquitrave quebrada em "U" recto, contornando a varanda e correndo pelas paredes adjacentes, articulava um friso inferior de três platibandas sobrepostas e salientes, como sancas contínuas, sobrepujado pelo nome da companhia em estilizadas letras metálicas apoiadas na cornija. Por detrás destas, a parede da varanda fora revestida por duas outras platibandas paralelas que, tal

como as outras, ocultavam lâmpadas, convertendo-as em longas faixas iluminadas por luz indirecta. Sob este pórtico ortogonal e gráfico dispunham-se, junto às paredes, plintos paralelepípedicos decorados por molduras perpendiculares que os envolviam como anéis rectilíneos, servindo de suporte a documentação publicitária, enquanto o fundo da instalação apresentava gráficos de consumo, dioramas luminosos e reclamos sugestivos, inteiramente concebidos com recurso a formas geométricas simples. A simplicidade e o aspecto didáctico foram as tónicas deste stand, e o próprio Jourdain reconheceu-o como uma verdadeira demonstração prática do emprego proveitoso da electricidade na iluminação de interiores domésticos e comerciais, e particularmente das possibilidades decorativas da iluminação indirecta. Extraordinariamente despojado, o stand, "cuja simplicidade traduz(ia) uma expressão de audaciosa síntese", entrava em sintonia com a arquitectura Art Déco de além fronteiras, e as suas sancas luminosas lembravam a decoração dos interiores das salas de cinema (130).

Albert Jourdain foi também o autor das excelentes instalações da SICE (Sociedade Ibérica de Construções Eléctricas, Lda), que para o efeito ocupou "dois stands de linhas modernas, num teor decorativo extremamente sóbrio". Os efeitos gráficos que caracterizavam o stand anterior foram aqui preteridos pelo recurso a uma linguagem eminentemente estrutural, em articulação de volumes ortogonais. Para a secção de iluminação da SICE, Jourdain riscou um stand aberto (**foto 56**), constituído por dois painéis verticais de diferentes alturas, ligados em ângulo recto. O da esquerda era percorrido por um jogo oblíquo de prateleiras suspensas, dispostas em linha quebrada como um escadório de dois lances divergentes, e rematado na parte superior por quatro nichos rectangulares dispostos lado a lado. Com estes confinavam outros cinco nichos mais alongados do painel da direita, o último dos quais suspenso, que sobrepujavam um grande nicho rasgado na parte inferior, semelhante a uma montra, no qual encaixava um pequeno balcão. O nome da firma corria na vertical na moldura deste painel, e repetia-se numa cartela rectangular de remate. O impacto decorativo do stand era reforçado pelos candeeiros suspensos dos nichos, iluminando-os profusamente, ou dispostos nas prateleiras, todos de linhas

modernas. A equilibrada distribuição de assimetrias e o jogo de sólidos rectos conferiam ao stand uma componente quase escultórica, numa excelente articulação estrutural que revelava uma nova faceta do pintor-decorador. Mais despojada, a outra secção do stand SICE também revelava o predomínio dos volumes ortogonais e idêntico repúdio das qualidades graficas (**foto 57**): um simples nicho rectilíneo, com dois pilares suportando uma grande arquitrave ultrapassada, na qual se rasgava uma janela assimétrica luminosa onde se inscrevia o nome da firma em letras recortadas. Diante deste nicho, onde se apresentava um frigorífico, um jogo de plintos rectos serviam de suporte a outros electrodomésticos. A mesma contenção decorativa caracterizava o stand Siemens, confinante com este, e igualmente da autoria de Jourdain, todo construído por uma articulação de pilaretes rectos e lisos de diferentes alturas, suportando um lintel luminoso onde corria o nome da empresa. Tal preferência pelos volumes ortogonais simples evocava o trabalho de Altberg, o qual esteve ausente da Exposição da Luz (131).

Soluções semelhantes às utilizadas por Jourdain na instalação das Companhias Reunidas do Gás e Electricidade apareciam no excelente stand da Electro-Reclamo (**foto 58**), igualmente impressionante, desenhado por António Soares e executado pela própria firma. Nele o pintor se afirmou como "o mais avançado e ao mesmo tempo o mais equilibrado dos nossos decoradores": um longo escaparate encurvado, constituído por três sancas corridas sobrepostas, com as extremidades escalonadas como um zigurate invertido, rematado por um grande painel encurvado que servia de fundo, decorado com bandas paralelas e sobrepostas pintadas com cores lisas. Diante desta estrutura curvilínea, acompanhando a curvatura da parede do salão, estava colocado um balcão recto, idêntico ao escaparate do fundo, que não fechava totalmente a instalação. As platibandas sobrepostas destes escaparates ocultavam lâmpadas eléctricas proporcionando, à semelhança do stand atrás referido, um notável efeito decorativo de iluminação indirecta que destacava as legendas publicitárias em *lettering* metálico que corriam ininterruptamente na faixa superior. Sobre o balcão assentava um grande combinador, identificado por escultóricas letras luminosas, e no painel do fundo outras legendas, em *lettering* metálico, reforçavam o

aspecto gráfico da instalação (132). O motivo dominante do stand era o próprio combinador: movimentando a sua iluminação, proporcionava efeitos feéricos e surpreendentes (133) e, por outro lado, enquanto ousadamente exposto introduzia a nota de uma estética maquinista que com ela se acordava. Não foi assim em vão que na apresentação do stand se compararam os talentos decorativos de Soares aos de Fritz Lang, cujo *Metropolis* conhecera, aliás, um grande sucesso em Lisboa. Tal como o stand de Jourdain, este stand trazia a novidade decorativa de recursos lumínicos que, praticamente inéditos em Portugal, eram já utilizados pelos melhores decoradores internacionais. A imprensa considerou o stand "sóbrio, moderno, impressivo", além de "modelar (...) como demonstração do ritmo em que evoluciona a publicidade moderna", reforçada pela apresentação de pequenas *maquettes* portáteis de edifícios que exemplificavam as vantagens da correcta iluminação de fachadas e montras comerciais. Mais requintado e elegante que o stand de Jourdain, e extremamente equilibrado também, o stand de Soares incluía outros pormenores decorativos que reforçavam a sua carga mundana: uma colecção de modernos candeeiros de vidro, esferas e cilindros, cenograficamente dispostos sobre o escaparate do fundo, novidade ornamental que se aliava ainda à nota de um *groom* fardado a rigor (134).

À semelhança do Salão da Voga, a Exposição da Luz apresentou ainda um automóvel Citroen de último modelo, num "stand bizarro de cartazes, cheio de cor", cujo fundo era um painel pintado com a instalação eléctrica daquela máquina. A empresa apresentava ainda a "citronette eléctrica", um automóvel em miniatura, no palco central da Exposição, um "primor de simplicidade e elegância" desenhado por António Soares: um estrado semi-circular pintado de branco, saliente de um fundo encurvado branco também, apenas decorado com um discreto jogo de bandas rectas e lisas. Era, afinal, a mesma manifestação de simplicidade decorativa e o recurso às cores claras que Soares, como director artístico, imprimira à totalidade da Exposição (135).

Com essa tónica se acordava a instalação da Philips, a mais monumental da Exposição, novamente desenhada na Secção de Publicidade da sede central da empresa em Eindhoven, na Holanda.

Consistia em dois stands distintos, um para cada secção prevista no certame, diametralmente colocados nas cabeceiras do salão. Decorados a azul e prata, reflectiam uma estruturação de cariz arquitectural. O stand da Luz (**foto 59**) era dominado por uma armação ortogonal azul em "U" recto, ao centro da qual se rasgava uma grande vitrine rectangular cujo fundo era um painel pintado por Fred Kradolfer. "Altamente decorativo e arrojadamente modernista" o painel representava, em perspectiva aérea, o núcleo central das oficinas da Philips, e era profusamente iluminado por uma caixa fechada que o rematava na parte superior, enquanto abaixo dele se dispunha, "sem ordem estabelecida", a variedade de lâmpadas produzida pela empresa. A finalidade era a demonstração prática das vantagens da boa iluminação de montras, num discurso dirigido aos comerciantes e industriais que era reforçado por outras pequenas montras rectangulares dispostas lateralmente, em banda, ostentando fotografias de interiores racionalmente iluminados. Por detrás desta armação, servindo-lhe de fundo encurvado, dispunha-se uma sucessão de altas pilastras côncavas iluminadas indirectamente por focos ocultos na base, o conjunto assemelhando-se "a um órgão cujos tubos são formados por focos de luz policromada". Era um efeito decorativo já apresentado pela Philips na II Exposição de T.S.F., agora acrescido do nome da empresa que corria em letras salientes no alto deste fundo cenográfico. Mais despojado, o stand Philips da Electricidade aplicada ao Lar (**foto 60**) apresentava como fundo um grande painel encurvado, rematado pelo nome da casa em letras recortadas, percorrido diagonalmente por uma articulação de quatro painéis rectangulares suspensos, dispostos em escadório descendente. A face de cada painel apresentava legendas publicitárias executadas a néon, "extraordinariamente utilizado no estrangeiro, cuja aplicação a Philips começa(va) fazendo entre nós". Abaixo destes painéis surgiam três prateleiras corridas, igualmente fixas ao fundo, nas quais se expunham diversos electrodomésticos. O conjunto era enriquecido pela apresentação dos diversos candeeiros de tecto que a firma produzia, de linhas modernas, que apareciam suspensos em sucessão dos painéis rectangulares, produzindo um notável efeito decorativo e publicitário (136).

Outro stand notável, apesar da sua grande simplicidade, era o da Singer, desenhado por Roberto Nobre (**foto 61**). Era um espaço aberto apenas antecedido por um pórtico vincadamente estrutural: um alto pilar rectilíneo, iluminado por um foco oculto no plinto da base, no qual corria na vertical o nome da empresa, em letras recortadas assentes sobre anéis rectos horizontais, como uma escultura legível. Perpendiculares a este pilar, arrancavam três molduras lisas e luminosas, servindo de prateleiras a pequenos objectos, que inflectiam em ângulo recto para o solo, definindo uma entrada rectangular. Articulando formas rectas, o pórtico lembrava na sua estruturação equilibrada o pavilhão que Jourdain concebera para a SICE, que lhe era adjacente (137).

Se em todos estes stands predominava uma gramática modernista caracterizada pelo despojamento construtivo e pela exploração hábil dos efeitos luminosos, noutros surgia uma carga decorativa mais gráfica e pormenorizada nitidamente Art Déco que, apesar de igualmente actual, não deixava de parecer mais conservadora. Assim acontecia no "delicioso" stand "Fotografia Eléctrica" Serra Ribeiro (**foto 62**), riscado pelos Rebelo de Andrade e construído pelo decorador João Alcobia (138).

Já na década de vinte aqueles arquitectos se tinham associado ao decorador, constituindo a firma Rebello de Andrade & Alcobia Ld^a sediada na Rua do Carmo, 15 (139). Especializada em projectos de arquitectura e artigos de decoração, a firma contou também com a colaboração do arquitecto-decorador vienense Franz Torka o qual, discípulo de Otto Wagner, fora um dos introdutores do Art Deco em Portugal. É possível que Torka tenha sido o responsável pela conversão dos Rebelos áquele estilo, tal como estes o vieram a demonstrar exemplarmente no Café Chiado (140), de marcada influência austríaca. Inaugurado em 1927, o Café Chiado introduziu uma viragem estilística na sua produção, até aí historicista.

No stand Serra Ribeiro perpassavam ecos da produção de Franz Torka, não sendo descabida a participação deste arquitecto na sua concepção, então decorador-chefe dos Armazéns Alcobia, sitos na Rua Ivens, em cujas oficinas a instalação foi executada. O stand consistia

numa caixa fechada - o estúdio de fotografia - com uma fachada definida por dois pilares que suportavam uma arquitrave côncava e luminosa, na qual corria o nome do fotógrafo em estilizadas letras recortadas. Diante da instalação encontrava-se um pequeno átrio rectangular, limitado por dois muros que rematavam num pórtico de duas colunas lisas, destituídas de capitéis. Suspenso destas colunas abria-se um portão de duas folhas, cada qual uma moldura recta onde se inscreviam caprichosos arabescos curvilíneos recortados. A sugestão Art Deco destes motivos abstractizantes, semelhantes a plumas ou motivos vagamente vegetalistas, lembrava efectivamente a produção coeva de Torka, e revelava um gosto pelas minudências gráficas que se encontrava ausente dos stands atrás descritos. Destituído de efeitos luminosos surpreendentes e inovadores, a instalação foi considerada como "uma das notas mais sóbrias" da exposição, mas também como um "dos mais originais e artísticos stands" devido às "suas linhas de simplicidade". Era, na verdade, um pavilhão elegante, e dele se sentiram orgulhosos os seus autores declarados, o que os levou a apor as suas assinaturas na extremidade das colunas (141).

Igualmente concebido numa gramática Art Déco foi o stand da casa Sampaio Baptista Lda, distribuidora dos ascensores Otis. Projectado pelo arquitecto Eduardo Martins, e "primorosamente executado" pelos cenógrafos Serra & Amâncio, consistia numa grande maquette de um arranha-céus estilizado, definido por um feixe simétrico de pilares rectos, em cujo interior funcionava uma cabine de elevador em miniatura. O pórtico era ladeado por dois pilares onde corriam legendas verticais, unidos a meia-altura por um lintel quadrangular onde se inscrevia um baixo-relevo "do distinto modelador Henrique Santana", exibindo duas figuras de perfil. Sobre esta estrutura erguia-se a grande altura outro par de pilares lisos, encimados por um frontão escalonado de remate (142). Directamente inspirado na Exposição de 1925, e com sugestões dos arranha-céus novaiorquinos, foi o único stand que recorreu aos motivos figurativos, assim introduzindo uma nota decorativa que no contexto da Exposição já se afigurava anacrónica.

Outros cenógrafos colaboraram na Exposição, como os conhecidos António de Amorim e José Barbosa, que se ocuparam do stand Ormuz:

"modelo de simplicidade", publicitava apenas uma lâmpada, sob um despojado pórtico de duas colunas lisas e arquitrave curva, rematada pelo nome da firma em grandes letras recortadas. Solução semelhante surgia na instalação da Electrolux (**foto 63**), à qual uma arquitrave recta dava a configuração de uma grande montra de loja. Possivelmente obra dos mesmos autores, marcou pela sua "simplicidade artística, numa discreta escala de cores". A sua decoração modesta, "sóbria e discreta, sem deixar de ser modernista", centrava-se na novidade técnica de um frigorífico sem motor, exposto "num semi-círculo de armação de veludo fortemente iluminado por projectores eléctricos invisíveis" contra um fundo de veludo plissado, rodeado por outros electrodomésticos (143).

Provável obra de cenógrafo era também o stand Frigidaire: um simples palco rectangular ao qual se acedia por um lance de três degraus numa das extremidades, ladeado por balaústres modernizantes. Servindo de fundo, dois discretos painéis colocados em ângulo recto, cada qual pintado com um motivo de triângulo invertido, em tintas lisas. No grande painel central aparecia o nome da firma em letras luminosas salientes, rematando o motivo característico de dois ursos polares que, pintados de pé, molduravam um frigorífico eléctrico. Tal como no stand anterior, a concepção artística foi preterida a favor do fascínio exercido pelos electrodomésticos, aqui reforçado pela presença acessória de "legendas permanentes conservadas em gelo, à vista do público" (144).

À semelhança do Salão da Voga, houve ainda lugar para a apresentação de curiosidades, como os colares magnéticos "em circuito oscilante do Dr. La Kowstay", supostamente terapêuticos, e para a presença decorativa de tapeçarias, desta vez "autênticos Tapetes Orientais" fornecidos pela casa homónima, sediada na Avenida da Liberdade. Ornamentando com descrição o salão grande e, sobretudo, a sala de chá no 1º andar, em substituição dos Tapetes de Beiriz que haviam marcado uma presença mais actualizada no Salão de 1928, foram a única concessão a um gosto mais rotineiro que se fez sentir na Exposição da Luz. Porém a sua presença passava quase despercebida perante o risco global dos stands, ou era ocultada pela novidade tecnológica da "luz cantante" do pavilhão Philips, demonstração

musical das células foto-eléctricas, ou ainda do "Electro-Jornal", painel de notícias luminoso de fabrico nacional (145).

Retomando o exemplo do Salão da Voga, e ultrapassando-o largamente, a Exposição da Luz constituiu, sobretudo, o mais notável certame decorativo até então realizado, permanecendo inultrapassável durante anos a fio. A iniciativa pertenceu ao engenheiro José Carlos dos Santos, "que foi a alma da grande organização", eficientemente assessorado por António Soares. A direcção artística de Soares teve, pela primeira vez nos numerosos Salões da S.N.B.A., "o cuidado de apresentar os mostruários com método", imprimindo à exposição uma uniformização decorativa surpreendente, baseada em exclusivo no despojamento, no repúdio das minudências figurativas e no equilíbrio estrutural e construtivo (146). A clareza, a simplicidade, o equilíbrio foram as tónicas do certame, em sintonia com o discurso higienista que, por essa altura, se encontrava estritamente ligado às vantagens da iluminação eléctrica (147). Assim se justificava toda uma nova e despojada linguagem decorativa que caracterizou a Exposição da Luz, reforçada ainda pela predominância das cores claras, dos revestimentos metalizados e, sobretudo, da exploração dos recursos lumínicos, com larga utilização da iluminação indirecta, introduzindo uma exemplar actualização estética.

Se do ponto de vista decorativo a Exposição representou, no mero espaço de dois anos, um enorme salto qualitativo, contudo muito do espírito mundano do Salão da Voga permaneceu. O número de centrais eléctricas decuplicara em Portugal entre 1917-30 porém, apesar do apelo aos comerciantes, industriais e simples particulares para a adopção da energia eléctrica, em publicidade e iluminação, e também dos electrodomésticos, bem como da crescente propaganda das suas vantagens em revistas, jornais e magazines expressamente criados (148), a electricidade permanecia uma novidade e um luxo, longe do alcance da maioria da população. O mesmo se passava, aliás, em França: apesar de nos meados dos anos vinte se registarem índices de consumo 9,5 vezes mais elevados do que em Portugal, ainda em 1929 a electricidade permanecia associada a uma ideia de luxo, sendo utilizada com parcimónia (149).

Luxo que era ainda mais nas paragens lusas, a electricidade foi a justificação do brilho mundano que revestiu a Exposição da Luz, especialmente adequada a "todas as ligeiras e fúteis manifestações da vida mundana e elegante". Tal não impediu a larga adesão do público: após a numerosa assistência selecta que estivera presente na inauguração, e que dera uma contracapa do ABC, o número de visitantes não deixou de aumentar e dois dias depois crescera já para "milhares de pessoas" (150). Mas a Exposição permaneceu "um local de seleccionada concorrência" onde as "senhoras de Lisboa" podiam "tomar uma chávena de chá e dançar o tango da moda". À semelhança do Salão da Voga, sucederam-se "as *matinéés* infantis, as sessões cinematográficas, as conferências, os chás-dançantes, as festas coreográficas, os bailados de luz, as *matinéés* artísticas, os saraus", com a presença das vedetas do teatro e a participação de artistas plásticos. Carlos Botelho por exemplo, em substituição do anunciado Bernardo Marques, fez furor ao ilustrar "à la minute" as histórias que um conhecido actor de revista recitava numa sessão infantil. António Soares, por seu lado, "arrojado artista *rafiné*" na caracterização do Diário de Lisboa, deixou alguns desenhos registando momentos inesquecíveis da exposição: e eram apontamentos de senhoras sentadas à mesa, "à hora do chá", ou esboços de actores lembrados da Comedia del'Arte, "os cómicos no palco da Exposição da Luz", numa verdadeira mitologia mundana que o artista ilustrara exemplarmente ao longo da década (151). A Exposição da Luz encerrou finalmente no dia 7 de Dezembro, permanecendo na memória mais como "um grande acontecimento artístico e mundano" do que um evento de âmbito estritamente técnico ou comercial (152).

No próprio momento em que se inaugurava a Exposição da Luz, decorria no Rio de Janeiro a **Feira de Amostras de Produtos Portugueses**, contando com vários stands de decoração modernista cujos autores desconhecemos. Foi muito louvado o da Fábrica de Produtos de Beleza Nally (**foto 64**), apresentado no salão de pratas e jóias: duas montras rectangulares paralelas e envidraçadas, a da esquerda decorada com um tecido plissado que delineava um motivo

irradiante no fundo, a da direita rematada por estreitos plintos escalonados e pelo nome da firma em escultórias letras recortadas. A iluminação, oculta e profusa, reforçava a sugestão Art Déco da instalação, tal como acontecia no stand de outra fábrica de cosméticos, desta vez a Academia Científica de Beleza Mme Campos, que contava com uma filial no Rio de Janeiro.

Contudo a proposta do stand Mme Campos apontava para horizontes modernos mais actualizados: tratava-se de um espaço circular aberto, delimitado do público através de três balaústres, cada um dos quais concebido como um jogo de plintos rectos escalonados e interligados. À modéstia e simplicidade aparente desta instalação não-arquitectural acrescia a nota surpreendente do mobiliário, inteiramente concebido em tubo metálico cromado. Num extremo despojamento, repudiando todo o ornato acessório e supérfluo, a carga decorativa do stand foi inteiramente confiada aos móveis (153).

Ao centro dispunha-se apenas uma mesa, ladeada por duas cadeiras. Porém estas eram cadeiras de dois pés e assento suspenso, destituídas de braços, com assento e costas independentes, inspiradas naquela em tubo para gás em ferro curvado e soldado que o arquitecto Mart Stam criara em 1926 (e apresentara em 1927, na Exposição da Werkbund em Estugarda), partindo das experiências de mobiliário em tubos metálicos que Marcel Breuer desenvolvera desde 1924 e que haviam culminado, em 1925, na célebre cadeira "Wassily" em tubos de aço niquelado, um dos clássicos do *design* moderno e símbolo da Bauhaus. O próprio Breuer aperfeiçoou o modelo de Stam em 1927/28, concebendo-o em aço, acrescentando-o de tela, madeira ou palhinha, e dotando-o de proporções mais harmoniosas, cedendo finalmente em 1929 os seus direitos à firma Thonet, recentemente convertida ao fabrico de mobiliário em tubo cromado ou niquelado (154).

Realizadas em tubo cromado, as cadeiras do stand Mme Campos retomavam o modelo da cadeira B 33 com assento e encosto para costas em tela, que Breuer desenhara em 1927/28 e a firma Thonet comercializara, reproduzindo-a logo em 1930 em prospectos publicitários com fotografias e lista de preços que conheceram ampla circulação (155). Tais prospectos terão fornecido o modelo das cadeiras

do stand Mme Campos, contudo as suas proporções deselegantes e maciças (em detrimento da linha ampla e fluida desenvolvida por Breuer), e ainda o seu travessão superior de remate recto (em vez do funcional travessão convexo, em projecção horizontal, do modelo B 33) denunciavam uma apropriação empírica por parte de serralheiros anónimos, naturalmente destituídos do suporte teórico de Breuer ou comercial de Thonet, buscando mais o efeito que a coerência formal.

Mas não deixa de surpreender a precoce assimilação pelos decoradores nacionais das vanguardas mobiliárias europeias, decorridos apenas dois anos da primeira apresentação pública daquelas. A firma de Mme Campos era uma "academia científica de beleza", e esse optimismo científico, aliado ao âmbito industrial e comercial da Feira de Amostras do Rio, justificava o modernismo radical das cadeiras em tubo metálico. Finalmente retiradas do âmbito estritamente funcional dos ambientes hospitalares, e pela primeira vez inseridas num contexto que também possuía muito de mundano, as cadeiras do stand Mme Campos revelavam uma enorme distância formal em relação à produção então divulgada pelas grandes firmas metalomecânicas, tal como a Fábrica Portugal, que tentavam dissimular a funcionalidade do seu mobiliário pelo recurso às aplicações em madeiras exóticas e metais cinzelados, à pintura de superfícies e aos revestimentos em tecido, assim procurando evitar a sugestão hospitalar e cativar o público.

No stand Mme Campos, pelo contrário, o modernismo radical das cadeiras era ainda reforçado pelas restantes peças de mobiliário: entre aquelas, dispunha-se uma mesa de tampo circular em vidro transparente, assente sobre pés rectos em tubo cromado, provável réplica da mesa B 27 que Breuer desenhara em 1928 (156). Servindo de fundo, um conjunto de estantes-vitrines verticais, duas das quais adossadas em ângulo recto, igualmente em tubo cromado de linhas rectas, com prateleiras rectangulares em placa de vidro transparente para exposição de produtos. O modernismo purista desta excelente instalação, cujo autor permaneceu anónimo, assentava pela primeira vez exclusivamente no mobiliário, num arrojo decorativo notório que não era contrariado pela nota mais convencional dos discretos balaústres de delimitação do espaço do stand.

Foi esta a nota mais actualizada da Exposição das Amostras do Rio de Janeiro, a primeira representação nacional no estrangeiro onde predominou a modernidade decorativa, mais uma vez por iniciativa particular.

Da iniciativa particular nasceu também a **III Exposição de T.S.F.**, realizada na Sociedade Nacional de Belas Artes e novamente marcada pela opção modernizante. Foi inaugurada com a pompa habitual no dia 13 de Dezembro de 1930, contando com a presença de Carmona, de membros do governo e do corpo diplomático (157). Sem revestir o brilho que marcara a Exposição da Luz, o certame evidenciou porém, por arrasto e habilidade mimética, uma ultrapassagem decisiva das pontuais soluções decorativas frustes e ingénuas da II Exposição de T.S.F., no ano anterior.

Mais uma vez a decoração dos stands, em número inferior ao dos dois anos precedentes, foi entregue ao critério de cada expositor, o que não impediu que "cada instalação constituísse uma "revelação de bom gosto, de estética e de critério comercial e de publicidade" (158). Desta simples apreciação d'*O Notícias Ilustrado* depreendia-se o domínio da gramática Art Déco, exemplarmente servida pelo pintor Roberto dos Santos e pelo cenógrafo Raul de Campos, que foram as vedetas da exposição. A estes "consagrados" se deviam stands "de um grande gosto artístico", com particular destaque para aquele que executaram para a Casa Serras, "velho estabelecimento da Rua do Ouro que os lisboetas frequentaram durante quase trinta anos" que então se lançava na divulgação da radiotecnica (159). "Uma maravilha", "palácio das 1001 Noites resplandecente de luzes e pedrarias", "palácio oriental repleto de luzes (...) como nos contos de fadas", foram os comentários elogiosos da imprensa, num entusiasmo favorecido pela "apresentação sensacional do aparelho de televisão do célebre inventor Baird, que pela primeira vez aparec(ia) em Portugal" (160). Um pórtico imponente dominava o stand (**foto 65**): dois altos pilares rectos de extremidades caneladas, rematados de cúpulas bolbosas, eram os amparos laterais de um grande arco de perfil caprichoso, recortado num jogo de curvas e contracurvas que alternavam com sectores rectos. O extradorso era

percorrido por quatro mísulas salientes que sustinham lampadários semelhantes a gemas multifacetadas, e rematava num assomo de frontão canelado que sustinha o nome da firma, em escultóricas letras recortadas. Para lá deste pórtico, guardado por duas floreiras semelhantes a cúpulas de minarete, abria-se um espaço quadrangular percorrido por sancas laterais, para iluminação indirecta, sustidas por mísulas contracurvadas. Ao fundo, um grande painel rectangular, destacando-se sobre uma moldura tripla, anunciava os famosos receptores "Clarion". Em redor dispunham-se as aparelhagens, algumas sobre prismas, como solenes plintos de estatuária, e o conjunto completava-se com uma estilizada mesa de sugestão oriental (161).

Destes bizantinismos formais derivava um impressão de "riqueza e bom gosto inexcedíveis" muito admirados pelos visitantes. Os eclectismos orientalizantes, islâmicos, indianos e chineses faziam, aliás, parte integrante do reportório Art Déco, revelando-se em fantasiosas arquitecturas e interiores de cinemas, como no Oriental Theatre de Chicago em 1925, e no Fox Theatre de Atlanta em 1929, obra-prima e verdadeira mesquita cinematográfica (162). Em Portugal, a afectação dos espaços públicos a estes luxos orientalizantes manifestou-se pela mesma altura, tal como o demonstraram em 1925 a remodelação do Teatro do Ginásio, excelente interior Art Déco concebido por Franz Torka, ou a decoração do clube nocturno Salão Alhambra no Parque Mayer, num pitoresco neo-islâmico de cariz oitocentista ainda elogiado em 1933 (163).

Roberto dos Santos e Raul de Campos foram ainda os autores do stand da Radio Portugal (**foto 66**), desta vez num Art Déco destituído de estilizações orientalizantes. A instalação retomava, com maior acerto estético, aquela que Raul de Campos concebera para a firma na II Exposição de T.S.F.: o seu fulcro eram três painéis pintados ilustrando o concerto no estúdio, o posto emissor e a recepção numa sala de baile. Porém os painéis surgiam agora ladeados por dois outros, mais estreitos, com legendas publicitárias sobre fundo liso, e inseridos numa estrutura mais complexa de molduras apilastradas. Sobre este políptico disposto em semi-círculo, acompanhando a curvatura da parede, corria uma arquitrave curva e apilastrada ostentando o nome da firma, e o

conjunto era rematado por figuras publicitárias recortadas, como pequenas predelas modernas. Tal apuro e reforço pictórico devia-se sem dúvida a Roberto dos Santos, também responsável pela modernidade que se patenteava nos painéis. Estes apresentavam agora elegantes figuras estilizadas, em sintéticos escorços, pintadas com cores lisas, em substituição do naturalismo que marcara as composições de Campos no ano anterior. A própria temática das pinturas mudara: em vez de uma rígida orquestra de concerto, de agulhas metálicas emissoras e de um formal salão de baile, tínhamos agora uma buliçosa orquestra de Jazz, uma estação emissora de arquitectura modernista, e vários pares dançando animadamente o fox-trot. Este retábulo Art Déco, em sintonia com a obra dos ilustradores modernos, servia de fundo a um palco também semi-circular, ladeado por muretes rectos com legendas luminosas, num conjunto que a imprensa considerou "imponente" (164).

Ao lado desta instalação aparecia outra obra de cenógrafo, de explícito gosto Art Déco. Tratava-se do stand da firma Mântua Ld^a, representantes dos receptores FADA, desenhado pelo "professor de cenografia Manuel de Oliveira" (foto 67). Era uma minuciosa montagem simétrica de elementos arquitecturais, dominada por um pilar rematado de uma mísula canelada, no qual corria a marca dos receptores numa cartela vertical. Ladeando este pilar aparecia um muro escalonado, moldurado por frisos de denticulado curvo, que concluía em dois plintos lisos com legendas em cartelas. Inseridas neste fundo apareciam duas janelas verticais, com o nome da firma em bom *lettering* Déco, e quatro luminárias prismáticas, decoradas no terço inferior por bandas diagonais recortadas, como caixilharias metálicas de fachadas modernas. Diante desta instalação vertical desenvolvia-se um espaço rectangular aberto, delimitado por plintos rectos de diferentes alturas e cores, dispostos em simetria, decorados com cartelas e triângulos. Era uma evocação explícita da Exposição parisiense de 1925, numa complicada articulação de plintos, pilares, arquitraves e frisos, com minudências de cenógrafo brincando aos arquitectos (165).

Contrastando com esta instalação, o stand Philips, com o seu risco "vincadamente comercial", surgia mais depurado, sem deixar de "como

nas anteriores exposições de Rádio, marca(r) o primeiro lugar". Tratava-se certamente da instalação apresentada na Exposição da Luz, provavelmente simplificada, com um "decor que serv(ia)de fundo" ao mesmo painel "pintado pelo grande artista que é Fred Kradolfer". Certamente desenhado em Eindhoven, o stand completava-se com "9 cabines sobrepostas e independentes" nas quais se apresentavam outros "conjuntos de instalações radiofónicas" (166).

Um grande painel pintado, com uma enorme moldura biselada, era também o motivo dominante do stand AEG/Telefunken (**foto 68**). Diante dele, sobre um longo expositor paralelepípedo, expunham-se os aparelhos daquela fábrica. Alguns deles eram "perfeitamente iguais aos usados a bordo do famoso dirigível *Conde Zeppelin*", e a aeronave servia de tema ao painel, aparecendo a vogar sobre uma cidade. Um jogo de plintos escalonados dispostos lateralmente, um fundo de painéis cortados obliquamente e rematados pelo monograma da companhia, um plinto-mesa recto de tampo inclinado para exposição de documentação, eram constantes da sobriedade abstractizante de Emanuel Alberg, enquanto decorador oficial da AEG. Contudo, apesar deste despojamento característico, o stand permaneceu anónimo, e a presença de uma grande pintura figurativa introduzia uma nota inusitada, dificultando a atribuição segura da autoria da instalação (167).

Anónimo ficou também o notável stand da His Master's Voice (**foto 69**), representada pelo seu agente geral, o Grande Bazar do Porto Ld^a, com filial na Rua Augusta. Um simples painel oblíquo servia de fundo, percorrido por um jogo de diagonais paralelas que inflectiam em ângulo, na extremidade direita, em linhas rectas. Como que inserido nesta composição, dispunha-se verticalmente no lado esquerdo um quadro rectangular. Aqui aparecia o perfil de um violão, um simples contorno, que se transmutava assimetricamente na metade de um violino, sobre uma pauta de música. Estas lembranças do cubismo sintético, e a dominante pictural da composição, serviam para identificar o stand como obra de pintor, o que era corroborado pela simplicidade dos restantes elementos: sete plintos rectos de diferentes tamanhos e formas, servindo de suportes às aparelhagens, equilibradamente dispostos em assimetria, como uma escultura

abstracta. A predilecção pela articulação de plintos fora a marca do stand da His Master's Voice no Salão da Voga de 1928, concebido por Altberg também para o Grande Bazar do Porto. Seria deste mesmo autor o stand daquela firma na III Exposição de T.S.F.: a simplicidade estrutural, o predomínio das linhas rectas, contrastando com diagonais, o fundo iluminado indirectamente de baixo para cima, através de focos ocultos por detrás dos plintos, introduziam uma vertente expressiva na decoração do stand, em sintonia com a pintura que Altberg praticava por essa altura (168).

Igualmente despojado, mas revelando pendor arquitectural, era o anónimo stand da firma Costa & Arez (**foto 70**). Provavelmente concebido por Raul Lino, seu decorador habitual, ou pelo cenógrafo José Mergulhão, em imitação daquele, o stand articulava um par monumental de duplas colunas lisas, com revestimento metalizado, destituídas de bases e capitéis, que suportavam uma simples arquitrave, escalonada num assomo de frontão recto. Inserido neste falso pórtico, um escadório saliente de degraus semi-circulares sobrepostos servia de expositor das aparelhagens, assemelhando-se o conjunto a um ninfeu modernizante. A dignidade que este classicismo reinventado conferia às novidades da técnica aliava-se, portanto, a uma ingénua intenção simbólica, assim como no stand Serras o exotismo servia as maravilhas e mistérios da televisão (169).

Menos aparatosos, os restantes stands socorreram-se sobretudo de painéis e telões pintados, com recurso a ornamentação geométrica. Assim acontecia no stand da Nacional Rádio Ld^a, da autoria "do nóvel artista Carlos Cabrita" com motivos de círculos concêntricos e de raios de luz. Mais modesto, o stand da Rádio Técnica foi apenas "decorado artisticamente pela casa Barbosa e Costa" (170).

Apesar da redução do número de expositores, a III Exposição de T.S.F. revestiu um brilho formal que ultrapassou o dos certames precedentes. É certo que nela predominaram os cenógrafos, com a consequente predilecção por um decorativismo Art Déco, minucioso e exuberante, em contraste com a linguagem decorativa dos pintores e arquitectos, esta marcada por um despojamento e invenção estrutural frequentemente mais notável e eficaz do ponto de vista publicitário.

Porém uns e outros - e, conseqüentemente, as casas comerciais encomendantes - assumiram plenamente a modernidade, que assim transpirava do âmbito empresarial para a generalidade do público, numa corrente didáctica que influenciava a vida privada.

Tal lição só poderia, na verdade, provir empiricamente das entidades particulares. A Ditadura Militar experimentava, então, diversas vias formais, oscilando entre a receptividade a linguagens arquitectónicas internacionais e a utilização de invariantes nacionais mais ou menos actualizadas. Era, ainda, a procura de uma linguagem arquitectural e decorativa própria, que poderia conduzir a ensaios racionalistas notavelmente actualizados (Instituto Superior Técnico, Pavilhão da Rádio do Instituto de Oncologia), a empresas marcadas por uma modernidade mundana de agrado agora consensual e pacífico (Estação do Cais do Sodré, projecto de 1925 terminado, sem alteração, já na década de trinta) e a obras de estilização historicista (pavilhões portugueses na Exposição de Sevilha), cujo sucesso era seguro.

Esta última fórmula era ainda a preferida para as representações oficiais no estrangeiro, conforme a **Exposição Colonial Internacional de Paris**, encenada no palco do bosque de Vincennes, o viria a confirmar em 1931. A Exposição fora, aliás, prevista e preparada pelo governo francês já na década de vinte, tendo Portugal assegurado a sua presença em Maio de 1921. A data da sua abertura acabaria por ser oficialmente adiada para, exactamente, dez anos depois, tendo o decreto de participação de Portugal no certame surgido a 17 de Junho de 1930 (171). O decreto nomeava como comissário geral da representação portuguesa, tal como o fora na Exposição de Sevilha, o coronel de engenharia Silveira e Castro, assim arredando definitivamente Armando Cortesão devido ao insucesso de Antuérpia e, com ele, possivelmente a proposta modernizante ali ensaiada.

A própria localização do terreno onde se viria a erguer a representação portuguesa levantou as maiores apreensões, e logo se disse que o local não fora escolhido, mas imposto "tarde e a más horas" pelas entidades organizadoras (172). Para Irene de Vasconcelos, correspondente do Diário de Lisboa em Paris, "o pior terreno fora

reservado a Portugal": um "espaço pequeno e estreito" no qual o arquitecto "não podia fazer milagres", tanto mais que era obrigado a "subordinar a forma dos edificios à disposição das árvores" (173). Era, na verdade, um terreno difícil: situado na margem norte do Lago Doumesnil, próximo da monumental entrada principal da Exposição, abrangia uma área retalhada, dado que era "cortado a meio por uma rua", e "semeado de árvores que era necessário conservar" (174). O local opunha-se, portanto, "à construção dum único e grande pavilhão de grande pompa", e o concurso aberto entre os arquitectos previa a construção de secções independentes, a histórica, a metropolitana e a etnográfica. Nos finais de Julho de 1930 anunciava-se Raul Lino como vencedor, e em Agosto divulgavam-se os projectos premiados (175).

A escolha de Raul Lino revelou-se excelente, perante o desafio que constituía o concurso e a presença de um júri que favorecia o historicismo. Corolário da sua "obra absolutamente nacionalista", que ressuscitara, estilizando-os, "todos os verdadeiros motivos da arquitectura portuguesa", a sua proposta incluía um projecto para dois pavilhões históricos, que o arquitecto entendia "riscados num estilo inspirado na época das primeiras navegações" (**foto 71**); um pavilhão metropolitano "numa arquitectura mais formal, inspirada no carácter particular dos nossos monumentos do fim do século XVI" (**foto 72**); e um pavilhão etnográfico, o de Angola e Moçambique, "baseado nas tradições architectónicas do país", edificio este que "não e(ra) antigo nem moderno" (**foto 73**) (176).

Era, na verdade, o melhor dos projectos apresentados em concurso. Muito aquém dele ficou a convencional proposta dos Rebelo de Andrade, que obteve o segundo prémio, com um projecto de pavilhão metropolitano novamente em "estilo D. João V" (**foto 74**), com uma fachada de gala, um corpo longitudinal de telhado alteado e um ultradecorado remate hexagonal com cobertura de cúpula gomada, frontões recurvos e janelões barrocos. O pavilhão histórico inspirava-se, por seu turno, na severidade da arquitectura portuguesa dos séculos XVI-XVII, com uma fachada contrafortada pontuada de botaréus e uma entrada de fortaleza, um arco apilastrado moldurando um pesado escudo com as armas de Portugal. Já o pavilhão etnográfico inspirava-

se na arquitectura do século XVI (**foto 74**), e era uma estrutura cúbica, de planta centrada, com botaréis revestidos de azulejo enxaquetado, um janelão renascença em cada face, torreões nos ângulos, rematados de botaréis revestidos de azulejo enxaquetado, e uma cobertura de cúpula hemisférica. Nesta estilização das tradições arquitectónicas do sul do país detectava-se, aliás, a influência do próprio Raul Lino.

O terceiro prémio coube a Carlos Ramos, que apresentou uma lamentável proposta de pavilhão metropolitano inspirado na arquitectura civil do tempo de D. João V (**foto 75**): uma fachada engalanada, rematada de urnas e pesada heráldica, um corpo longitudinal e um remate em caricatura de solar barroco colado à nave, pontuado de frontões, volutas, balaústes, com cobertura alteada e beirais de telha portuguesa. Barroco também, mas mais depurado, era o pavilhão etnológico (**foto 75**), semeado de janelas e varandas, enquanto o pavilhão histórico era de estilo gótico (**foto 76**), em reconstituição arqueológica de igreja, com minúcias de rendilhados, arcos quebrados e pináculos (177).

Paralelamente a estas propostas, foi aberto um concurso entre pintores e escultores, subordinado a assuntos coloniais e das descobertas, para apurar as obras decorativas dos pavilhões. No júri, reunido em Fevereiro de 1931, destacavam-se os directores dos museus lisboetas, José de Figueiredo e Sousa Lopes, o comissário Silveira e Castro, o escultor académico Simões de Almeida Júnior e Raul Lino. Apesar do augúrio naturalista que pendia sobre a sua decisão acabaram por ser escolhidos os trabalhos dos modernistas que se haviam destacado na Exposição de Sevilha, acrescidos de alguns companheiros de geração. Razões de comodidade ou segurança terão ponderado na decisão, juntamente com o apoio de Lino, o pioneiro do modernismo insistentemente aclamado, porém a importância do Salão dos Independentes e a crescente notoriedade pública tiveram, certamente, influência decisiva (178).

Os trabalhos seleccionados acabaram por ser expostos publicamente, a 6 de Abril, na Sala Portugal da Sociedade de Geografia. Lá se apresentaram os quadros a óleo "com assuntos decorativos", dos quais se destacavam dois trípticos "magníficos" de Lino António. Um deles,

alusivo às campanhas de África, apresentava no painel central a figura de Mousinho de Albuquerque a cavalo, ladeado por um painel evocador da missão, uma paisagem tropical com um eclesiástico rodeado de indígenas, aprendendo a ler os textos sagrados (**foto 77**). A uma certa estilização maneirista das figuras, de corpos alongados, acrescia um entendimento decorativo da paisagem. Idênticos valores se detectavam no outro tríptico, alusivo às descobertas, dominado pelas figuras de Vasco da Gama e Diogo Cão. Abel Manta, por seu turno, apresentou dois quadros. Um deles representava Diogo Cão assentando um padrão nas terras africanas, sobre um fundo de velas com a Cruz de Cristo, numa modelação de volumes cézaneana que imprimia monumentalidade e estabilidade às figuras. Jorge Barradas, então de passagem por S. Tomé, enviou vários quadros de colorido vibrante aí bebido, dos quais foi destacada uma paisagem tropical, de vegetação luxuriante, que servia de fundo aos trabalhos de três nativos. O mesmo tema surgia, bastante convencional, no único quadro do académico Martinho da Fonseca, também ele decorador da Exposição de Sevilha.

Para além destes pintores, todos eles presentes no certame sevilhano, foram ainda admitidos outros artistas modernistas. António Soares apresentou um quadro, e Dórdio Gomes painéis "sobre legendas dos Lusíadas", de referente cézanneano aliado à reinterpretação de motivos da pintura antiga, como um D. Afonso de Albuquerque inspirado num retrato do século XVI existente no Museu das Janelas Verdes, sobre uma depurada estilização de Goa (**foto 78**) (179).

Maior qualidade que estas obras pictóricas revelaram os trabalhos escultóricos admitidos, vários frisos em baixo-relevo de Henrique Moreira, Canto da Maya e Rui Roque Gameiro. Escultor académico, o portuense Henrique Moreira seria, no entanto, capaz de alguns trabalhos mais actualizados, como as obras Art Déco para a Avenida dos Aliados, uma graciosa fonte da menina, com carrancas laliquianas, e uma floreia de bronze dourado, amparada por *putti*, de inspiração vienense. O friso exposto apresentava três torsos de negros ocupados na colheita do café (**foto 79**), algo académicos, sobre um fundo de folhagem de cafeeiro decorativamente estilizada. De Paris, onde vivia "ignorado dos seus compatriotas", Canto da Maya enviou os seus

excelentes relevos decorativos (**foto 80**), em cimento pintado e terracota com aplicações de mosaico de vidro. Eram painéis rectangulares independentes, figurando casais de nativos carregando vasilhas, cestas de frutos, flores e papagaios, moldurados por vegetação estilizada, num exotismo festivo filtrado pelos cânones decorativos parisienses. Igualmente notável era o friso de Rui Gameiro, num primitivismo assumido inspirado nos relevos egípcios e assírios (**foto 81**): um leão e uma leoa afrontados rematados nos extremos por um casal de negros sentados, de perfil, obedecendo à convenção da frontalidade egípcia, sobre um fundo polvilhado de frutos, flores e animais em idêntica estilização (180).

Este panorama escultórico viria, mais tarde, a ser enriquecido com duas estátuas de vulto, da autoria de Francisco Franco e Diogo de Macedo. Francisco Franco concebeu, com alguma secura, a figura do Infante D. Henrique, de pé, chapéu flamengo e longas vestes, o olhar prescutando o horizonte, segurando um portulano e um astrolábio. Bebida em iconografia da época, nos painéis das Janelas Verdes e na Crónica da Guiné da Biblioteca Nacional e Paris, a estátua prolongava a estilização nuno-gonçalvesca que Franco inaugurara em 1928 com o seu Gonçalves Zarco, cabeça de série de toda uma linha de escultura monumental oficialmente consagrada ao longo da década de trinta. Seguindo na esteira da proposta de Franco, mas academizando-a, a estátua de Diogo de Macedo representava Afonso de Albuquerque, "o génio guerreiro", de manto pendente, a mão esquerda na espada e a direita segurando uma simbólica miniatura de fortaleza (181).

Além dos quadros e frisos escultóricos, foram também apresentados na Sociedade de Geografia vários mapas e gráficos, através dos quais "a nossa acção civilizadora e a produção dos nossos territórios ultramarinos transparec(ia) com notável clareza". Retomava-se assim o aspecto didáctico presente no pavilhão da Exposição de Antuérpia. Paulo Osório entendia que este, apesar das suas deficiências, possuía "o esquema duma excelente exposição colonial", e a própria organização dos pavilhões de Vincennes inspirar-se-ia "nos mesmos princípios". Os gráficos, "todos com elegante e artístico aspecto", apresentavam estatísticas de economia e administração coloniais, e foram seus autores

Fred Kradolfer, Carlos Botelho, Bernardo Marques e José Rocha. Ilustrador como os outros, este último revelar-se-ia ainda notável decorador e cartazista. A presença destes gráficos foi, no entanto, eclipsada por dois mapas que logo atraíram as atenções. Um deles, de enormes proporções, abrangendo a quase totalidade da largura da Sala Portugal, era um planisfério luminoso indicando "as grandes viagens e descobertas dos portugueses, de 1480 a 1660". Elaborado pelo falecido almirante Ernesto de Vasconcelos e pelo secretário da Sociedade de Geografia, o coronel Roma Machado, constituía então uma novidade nestes certames, em receptividade provável à sugestão publicitária da Exposição da Luz. Outro mapa, mais pequeno, indicava as viagens aéreas de longo curso até então efectuadas pelos aviadores portugueses, fazendo já referência ao *raid* Portugal-Guiné-Angola de Humberto da Cruz e Carlos Bleck. Havia ainda uma colecção de cartas coloniais em relevo, executadas pelo coronel Vitória Pereira. Apesar destas presenças, a Exposição de Vincennes contou, no seu conjunto, com uma irrupção maciça dos modernistas ao nível da encomenda oficial (182).

A inauguração da Exposição Colonial estava marcada para o dia 3 de Maio. Céptica, Irene de Vasconcelos olhava então para o atraso "tradicional" na construção dos pavilhões portugueses, "porque nós nunca chegamos a tempo a coisa alguma". E não deixava de reparar na entrada monumental da Exposição com a sua fonte luminosa "de efeito surpreendente", no Pavilhão Metropolitano e no Museu das Colónias no lado esquerdo e na "Cidade das Informações" à direita, palácios que formavam "um conjunto homogéneo sob o ponto de vista arquitectural, num estilo moderno, género chamado *Artes Decorativas*, em homenagem à célebre exposição de 1925". Na verdade, o Museu Colonial era a melhor síntese das artes decorativas até então realizada. Concebido pelos arquitectos Albert Laprade e Léon Jaussely, disfarçava a funcionalidade do betão sob uma decoração elaborada: um pórtico simétrico e monumental de pilares com falsos capitéis jónicos, suportando uma delgada cobertura plana, em lembrança da arquitectura dos trópicos. A decoração geométrica que o revestia, de um primitivismo estilizado, era o veículo que fundia aquelas referências

clássica e moderna. Sob o pórtico admiravam-se relevos de Janniot e, no interior, salões decorados por Rhulmann e Eugène Printz. Através desta síntese magistral o Art Déco revelava a sua vocação civilizacional e colonizadora, estreitamente ligada à tradição francesa, no cenário privilegiado da Exposição Colonial. Na mesma via seguiam o monumental Pavilhão Metropolitano e a fonte luminosa em forma de cacto gigante, concebidos pelo já nosso conhecido Roger-Henri Expert.

Mas aquilo que mais impressionou Irene de Vasconcelos foram os aspectos pitorescos, exóticos e históricos da Exposição. Nela o visitante podia "passear nos mercados de Túnis e de Fez, evocar a civilização árabe num palácio da Argélia (...), visitar graciosos pagodes, à moda chinesa (...), penetrar em verdadeiras casas de Sumatra (...) ou em habitações construídas em estilo batak". Podia conhecer "a velha França colonial" através das "casas creoulas", as "aldeias da África equatorial francesa", e visitar "autênticas paisagens de Java" ou "as palhoças do Congo Belga" (183).

A maior atracção da Exposição era uma gigantesca réplica do Templo de Angkor, servindo de palco arqueológico a "trezentas bailarinas de Pnom Penh". Pela monumentalidade da reconstituição arqueológica optara também a Itália, com uma "prodigiosa reprodução" da Basílica de Séptimo Severo posta a descoberto na Líbia, e "levando mais longe o seu orgulho, reconstituindo a Rua dos Cavaleiros da Ilha de Rodas". Os Estados Unidos edificaram a "Casa de Washington". A Holanda reproduziu "o célebre templo javanês de Mendont", bem como "um outro santuário em estilo balinês". O próprio pavilhão da Holanda, muito admirado, apresentava uma fachada esculpida "em estilo balinês também" enquanto a cobertura "sofreu a influência da arquitectura da Sumatra, com *merones* de 50 metros de altura". Segundo Irene de Vasconcelos "o conjunto era felicíssimo" porque nos dava "um edifício de expressão moderna, conservando um fundo especial de arquitectura indígena" (184).

Para a jornalista "os pagodes, os palácios, as fortalezas, as habitações, as palhoças das regiões coloniais reun(iam) as fórmulas de arte que concretizam o pensamento indígena". Encantada com este pitoresco, e com o historicismo purista, comparava-o com a secção

portuguesa, concluindo que "o resultado architectónico não podia ser grandioso". Logo em seguida, perguntava "porque se não seguiu o critério das reconstituições, sempre mais evocativas, como fizeram quase todas as colónias dos outros países?" Não ter(íamos) nós, em nenhum dos nossos domínios ultramarinos, ou mesmo no Continente, edifícios que merecessem ser reconstituídos aqui?" Porém, mesmo neste caso, "impunha-se um outro terreno que permitisse a liberdade de movimento" (185).

Mas, para Raul Lino, "não conseguiríamos despertar maior curiosidade entre os estrangeiros com qualquer construção cubística ou de carácter exótico-colonial". Assim arredava a hipótese do Art Déco à francesa, ou do exotismo pitoresco, tanto mais que haviam "tantas e tão belas criações deste género em toda a Exposição". Por outro lado, "o que poderíamos nós fazer com a nossa magra dotação que ombreasse com a vizinha Holanda? E onde nos haveríamos de inspirar" para o traçado dos pavilhões? "No estilo africano (qual)?" perguntava o architecto. E acrescentava "no da Índia, da China, ou deveríamos optar por reminiscências sul-americanas?" Não acarretaria isso "o perigo de ficarmos confundidos com colónias alheias?".

Raul Lino entendia que, se a Exposição de 1925 fora "principalmente uma parada de luxo", esta era "uma grande feira de exotismo" onde predominava "uma Arte leve, um jeito pitoresco, uma habilidade engraçada de mostrar o que convém que se veja". E Portugal "como competia, apresenta(ra)-se de predominante feição histórica, rica de pergaminhos e troféus". Essa matéria histórica, "farta e (...) longe de ser esgotada", era sem dúvida "a que mais prend(ia) as atenções do visitante", era "o chamariz da nossa secção" que tinha "por marca a Cruz de Cristo" (186).

Do inconveniente do retalhamento do terreno resultara mesmo "a vantagem de se poder exteriorizar melhor a feição variada do nosso concurso": um pavilhão único seria "talvez mais imponente", contudo não poderia "conciliar a diversidade de aspectos que convinha manter".

Os pavilhões da secção portuguesa lá acabaram por ser inaugurados no dia 27 de Maio. Os dois pavilhões históricos, paralelos às margens do lago e à avenida que corria no lado oposto, eram estruturas quase

idênticas, evidenciando "a rudeza primitiva de carácter místico e guerreiro que tão bem se coaduna com a figura do Infante de Sagres". Entre eles fora erguido um estilizado padrão comemorativo, versão ampliada de um outro, o Padrão de Santa Maria, monumento que Raul Lino concebera em 1929 para os Açores. Evocando referências do gótico português do século XV, sobretudo o do sul do país, os pavilhões históricos eram construções longitudinais praticamente fechadas sobre si mesmas, de escala humana, as paredes brancas quase lisas, apenas rasgadas por alguns pequenos janelões e frestas (**foto 82**). As suas arestas eram sublinhadas por torreões cilíndricos rematados de coruchéus, enquanto as coberturas se assemelhavam a terraços meridionais. Em cada extremidade dispunha-se um pequeno pórtico quadrangular de arcos apontados, coroado de merlões e corochéus cónicos, como uma pequena galilé de igreja alentejana. Nos dois pórticos voltados para o padrão, sob uma abóbada de arestas, dispuseram-se as estátuas de Francisco Franco e Diogo de Macedo, rodeadas por silhares de azulejos de ponta-de-diamante. Delas imanava "tal nobreza e dignidade" que era difícil "encontrar no resto da Exposição motivo que se lhe compare". Encaixado entre dois destes pórticos dispunha-se o corpo principal de cada pavilhão, com um alçado de dois andares. Um deles era uma estrutura quadrangular de ângulos cortados, delineando um octógono imperfeito (**foto 82**): nele se inscrevia, voltado para a avenida, um portal polilobado em delirante e quase surrealizante estilização neo-manuelina (**foto 83**). O outro era de planta quadrangular, e dele se projectava uma torre de 35 metros de altura, coroada de coruchéus, apresentando em cada face quatro grandes Cruzes de Cristo luminosas (**foto 84**). Para o arquitecto, esconder este símbolo seria "erro ou infantilidade", e a própria torre tornava-se necessária "para evitar que os pavilhões portugueses, vistos de longe, ficassem de todo afogados pelas árvores seculares". Perto dela, do primeiro andar, arrancava um passadiço suspenso que, atravessando a avenida, se ia ligar do outro lado ao pavilhão de Angola e Moçambique (**foto 71**). Apoiada em dois pares de pilares coroados de urnas, esta ponte avarandada a céu aberto recebia uma pseudo-cobertura de vigas de pérgola, assim reforçando a sugestão meridional.

Estratagema engenhoso, ligando dois edifícios separados entre si, servia também "para já de longe prender a atenção do visitante, pondo em evidência o conjunto das construções". Daquele lado da avenida erguia-se o pavilhão metropolitano. Retomando a arquitectura de finais do século XVI, "época em que a nossa colonização atingira o seu apogeu", era o menos inventivo de todos. Citando Filipe Terzi, numa leitura excessivamente arqueológica que muito o prejudicou, apresentava uma fachada longitudinal de dois andares (**foto 72**): o inferior um pórtico de arcos redondos moldurados por pilastras, e o superior uma *loggia* avarandada, pontuada por colunas rematadas de esferas. Nas extremidades deste corpo dispunham-se dois torreões idênticos, cada qual com pilastras monumentais, um janelão sob frontão recto, e um remate de balaustrada coroada de pináculos. Bastante mais inventivo era o pavilhão de Angola e Moçambique (**foto 85**), anexo ao anterior. Nem antigo nem moderno, como o reconhecia o arquitecto, não possuía "ordens de arquitectura, nem colunas com capitéis e entablamento". Era uma longa estrutura, de planta tendencialmente rectangular e cobertura plana. À esquerda dispunha-se um torreão estilizado, com silhares apilastrados coroados de urnas e remate superior de balaustrada; seguia-se-lhe um corpo mais baixo e desenvolvido, a parede dividida em três panos por pilastras lisas; vinha depois o estreito sector onde encaixava o passadiço de ligação à secção histórica, rematado de urnas sobre plintos; por fim vinha um corpo em forma de caixa rectangular, no qual se inseria o pórtico de acesso. Era também dividido em três panos distintos por pilastras monumentais que terminavam em urnas. O sector central, mais desenvolvido e com a linha da cobertura rebaixada, era rasgado por três arcos de volta perfeita, moldurados pelas pilastras. Estas prolongavam-se para lá do remate, sustentando uma balaustrada que nivelava a cobertura. Equilibrado sobre esta balaustrada, aparecia o escudo de Portugal, coberto por uma pequena cúpula gomada que lhe dava feição de guarita. Sustendo o escudo, dois *putti* em vulto pleno, de pé, assentes sobre as longas pilastras. Brincando com as referências da arquitectura portuguesa do Renascimento e do Maneirismo, repertório classicizante que conhecia bem através das lições de Haupt, Raul Lino reinventava assim um classicismo já de si reinventado. A sua utilização

dos motivos vindos da severidade e despojamento da invariante "chã" da arquitectura nacional, davam ao pavilhão uma inusitada modernidade, bem patente nas vastas superfícies nuas e brancas, quase abstractizantes, apenas animadas por jogos rítmicos de pseudo-pilastras. Bem entendia o arquitecto que o pavilhão, ao mesmo tempo que "suporta(va) azulejo de tradição", também "acarinha(va) a obra bem moderna que é a *Mestiça* de Canto da Maia, sem provocar escândalo entre os estetas". Ao fim e ao cabo, também o Museu das Colónias unia o referente clássico, a grande tradição nacional francesa e o primitivismo numa síntese única, colonial e mundana. Completando o conjunto da secção portuguesa, erguia-se um pequeno pavilhão independente, para provas de vinhos do Porto e da Madeira, de cafés e de chá de Moçambique. "Inspirado nas quintas de recreio quinhentistas" era uma graciosa estrutura octogonal, coberta por uma cúpula de gomos, cada face sulcada por um arco de volta perfeita rematado de frontão triangular, em estilização do pequeno pavilhão do lago da renascentista Quinta da Bacalhoa (187).

No interior dos pavilhões históricos, consagrados às colónias do Atlântico e da Ásia, apresentava-se documentação relativa aos reinados de D. Afonso V a D. Manuel, os gráficos, quadros históricos e "peças de museu de valor incalculável". Sob as suas arcadas expunham-se os padrões de Diogo Cão, o canhão do segundo cerco de Diu e uma reprodução da pedra de Dighton. O pavilhão de Angola e Moçambique apresentava produtos coloniais, uma colecção de publicações da Sociedade de Geografia, as cartas coloniais em relevo, uma importante secção de objectos etnográficos e de escultura africana. Na sala semi-obscurecida do pavilhão metropolitano, lembrando "o interior de um santuário", destacava-se na parede principal, em frente da porta de entrada, o planisfério luminoso executado pela Sociedade de Geografia, exibindo "sobre o fundo azul ferrete dos mares entre os continentes aguarelados a sépia" os roteiros dos navegadores, iluminados a vermelho. Era este mapa "a melhor lição que Portugal podia dar ao mundo" (188).

Em Junho, rendida perante o resultado final, Irene de Vasconcelos achava o conjunto "agradável e interessante", e reconhecia que Raul

Lino conseguira "realizar um milagre". Apesar de desprovidos do "carácter monumental" de outras secções, os pavilhões portugueses eram "pitorescos e evocativos". Perante tal sucesso, Armando Cortesão confirmava a sua intervenção na escolha do terreno de Vincennes, lamentando amargamente o seu posterior afastamento. Mais desalentado aparecia Oliveira Abrantes, cronista do *ABC*, criticando a insuficiente propaganda feita em Portugal sobre a participação nacional no certame, pois o pavilhão português era "ignorado no nosso país". E, maldoso, não deixava de criticar o cartaz então divulgado, de autor alemão, figurando um negro que parecia "uma figura de *Music-hall* com pó de arroz", ou uma "miniatura de qualquer Josephine Baker reclamando um Charleston desnalgado ou uma marca de sabonetes".

"Talvez a apresentação dos nossos produtos pudesse ter sido mais cuidada", notava a jornalista do *Diário de Lisboa*. Poder-se-ia, eventualmente, "torcer o nariz diante de certos adornos picturais que não nos da(vam) uma ideia muito feliz da arte nacional dos nossos dias", dizia Paulo Osório no *Diário de Notícias*. Porém a crítica foi unânime na exaltação dos pavilhões, "verdadeiros templos" através dos quais Portugal afirmava "um passado glorioso", arrancando o seu nome "a um esquecimento injusto" (189).

Enquanto decorria a Exposição, e como complemento dela, inaugurava-se em Junho uma **Exposição de Arte Portuguesa** nas Tulherias, no Museu do Jeu de Paume. A iniciativa coubera a José de Figueiredo e a Sousa Lopes, que seleccionaram pessoalmente as obras de arte expostas de entre os acervos dos museus que dirigiam. Eram obras significativas, particularmente ilustrativas da produção dos séculos XV e XVI, e detendo-se abruptamente em Columbano, sem actualização possível, em sintonia com as referências estéticas do então director do Museu de Arte Contemporânea. Referências essas que eram também as de José de Figueiredo que, para o efeito contou com o arquitecto Guilherme Rebelo de Andrade, com quem já colaborara na Exposição de Sevilha, confiando-lhe a decoração das salas e a disposição das obras. Foram para o efeito readaptadas quatro novas salas, que viram as suas paredes decoradas "com um gosto sóbrio, que

dava ao recinto o aspecto de nobreza requerido". A área reservada à "parte antiga" era a mais vasta, com três salas próprias. Na primeira, rectangular e dotada de iluminação zenital, a sanca rodeada por um tecido plissado, expunha-se ao fundo um reposteiro indo-português do século XVII, ladeado por duas vitrines com prataria, livros e cerâmicas orientais (**foto 86**). Numa parede lateral rasgara-se um nicho rectangular, no qual se inserira o S. Vicente atribuído a Nuno Gonçalves, logo seguido por um biombo Nam-Ban, assente sobre um longo plinto liso. Ao centro, em três mesas-expositores envidraçados de pernas torneadas, assentes sobre tapetes orientais, admiravam-se documentos. Era uma decoração relativamente pobre, prejudicada por uma desactualização museológica fundada ainda no coleccionismo oitocentista. A sala seguinte era mais interessante: rectangular, de paredes claras, foi rematada por um grande nicho semi-circular com iluminação natural própria, que lhe conferiu um certo cariz cenográfico. Aqui foi colocada a tapeçaria da ocupação de Arzila, como um grande diaporama (**foto 87**). Nas paredes em volta, apresentava-se pintura portuguesa dos séculos XV e XVI, entre contadores orientais, e ao centro outra mesa-expositor, contendo livros, sobre um tapete de Arraiolos. Através de um arco quebrado, diametralmente oposto à tapeçaria (**foto 87**), rasgado num sector rectangular pintado com uma cor contrastante, penetrava-se na última sala da parte antiga. O aspecto cenográfico anunciado atingia aqui o seu apogeu, com toda a sala, de ângulos arredondados, convertida em imenso diaporama (**foto 88**). A cobertura envidraçada era coberta por um imenso *velum* plissado, como uma tenda medieva, por onde era filtrada a luz natural. Ao longo da parede do fundo e das paredes laterais expunham-se as restantes fabulosas tapeçarias de Pastrana, o desembarque, cerco e assalto de Arzila, separadas pelos painéis do Museu de Arte Antiga (**foto 88**), na sua disposição primitiva em dois trípticos, colocados frente a frente, sob baldaquinos de tecido. Ao centro, sobre uma mesa indo-portuguesa, a Custódia de Belém. Um visitante aí colocado, voltado para o arco de acesso à sala, via para além dele a última tapeçaria, numa disposição côncava que reforçava a ilusão expositiva, numa notável cenografia de cariz bélico e místico (**foto 89**). Se o programa museográfico

apresentava defeitos, já o trabalho do arquitecto se revelava excelente, apesar da sobreacumulação de objectos e do espírito retrospectivo que presidira à apresentação. Espírito esse bem demonstrado pela sala Columbano (**foto 90**), única nota artística contemporânea, presa contudo ao universo de oitocentos. Estavam presentes algumas das suas obras primas, como o retrato colectivo do Grupo do Leão, ou o seu Cristo velasquinho, inserido num nicho, numa sala de paredes forradas a tecido, quase desprovida de decoração (190).

Longe destes horizontes de estilização historicista, temperados com maior ou menor modernidade, esteve o **II (e último) Salão dos Independentes**, inaugurado em Maio de 1931 na Sociedade Nacional de Belas Artes. Os poderes oficiais não podiam reparar nele, cegos e ocupados como estavam com o brilho áulico das Exposições parisienses, e o próprio público afluía em número reduzidíssimo (191).

A este declínio do interesse pelo modernismo acresceu, porém, um abrandamento do entusiasmo por parte dos próprios expositores. Tal desinteresse não escapou a Aleixo Ribeiro, para quem este Salão "marcou menos que o primeiro os intuitos dos Independentes", e notando igualmente um certo academismo instalado. Assim se passava na pintura, na arquitectura e na escultura - e em representação desta última estivera presente o Infante D. Henrique de Franco, antes de ser despachado para Vincennes. Entre os raros que haviam conservado "uma visão puramente subjectiva", apesar de "já não original", Aleixo Ribeiro destacava Roberto de Araújo "como decorador", e também a obra pictórica de Altberg. Sobretudo, "o único mobiliário exposto honra(va) a sua assinatura e a sua construção": um conjunto de duas poltronas Art Déco, de costas rectas em madeira lacada de branco, braços, assento e encosto estofados em tecido de cor contrastante, duas banquetas estofadas assentes sobre pés esféricos, e uma mesa de tampo redondo sobre um plinto policromado (192).

Todos pareciam "avassalados por um marasmo fatal que nem a crise que avassala(va) o mundo pod(ia) justificar", e como reacção a essa tendência se realizou no Porto, em Abril de 1932, a **VIII Exposição**

Automóvel no Palácio de Cristal. Organizada pela Câmara Sindical dos Comerciantes e Importadores de Automóveis do Porto, a Exposição era também "a exteriorização dum optimismo, uma espécie de bónus que se dá por prazer, sem se esperar que dele provenha resultado apreciável". Talvez por isso o certame tenha revestido um brilho decorativo inusitado, marcado por uma gramática moderna que logicamente sublinhava a novidade tecnológica. Foram seus autores os decoradores Ventura Júnior e Fernando Barbedo, que para o efeito mascararam o interior da velha estrutura da arquitectura do ferro, em actualização estética (**foto 91**). As vigas verticais de suporte da abóbada envidraçada foram transformadas em grandes pilares lisos, coroados por enormes pseudo-capitéis modernistas. Estes articulavam três enormes "bolachas" sobrepostas, recortadas em múltiplas arestas lisas. Ligando cada par destes pilares, lançava-se um pesado lintel recto, definindo um pórtico onde foram encaixados os stands individuais. Cada lado da nave principal aparecia, assim, como uma longa estrutura porticada, em repetição monótona de pórticos lisos pintados com cores claras. Suspensos da abóbada, apareciam três grandes lustres com as arestas sublinhadas por lâmpadas, cada qual definido por um dodecágono idêntico aos dos pseudo-capitéis, com um remate inferior de igual feição. Completando o conjunto, apareciam a meio da nave, colocados na vertical, dois enormes rolamentos estilizados, semelhantes a duas grandes rodas dentadas. A decoração foi considerada "sóbria e elegante", proporcionando "uma impressão agradável" que denotava "que ali andara mão de mestre afeita a coisas de arte e de bom tom". Era uma efémera arquitectura Art Déco de extrema simplicidade, algo monumentalista, moldurando os automóveis, expostos ao longo da nave. À noite os lintéis iluminavam-se, assemelhando-se a uma longa faixa corrida de luz (193).

Mas aproximava-se entretanto a data prevista para o certame magno da indústria nacional que José Maria Álvares, presidente da Associação Industrial Portuguesa, havia anunciado em 1929, no encerramento da Feira de Amostras do Estoril. Como sua preparação, e demonstração das possibilidades industriais e comerciais, a Associação organizara,

em Novembro de 1931, a "Semana do Trabalho Nacional", convertendo Lisboa num imenso escaparate, as suas lojas pejadas de produtos sobreacumulados, sem grandes preocupações estéticas ou publicitárias (194). Mas o grande objectivo era a **Grande Exposição Industrial Portuguesa**, exclusivamente reservada à produção nacional, em sintonia com "a propaganda que todos os industriais das nações atingidas pela crise económica" então faziam "com a realização de feiras de amostras, de congressos e de exposições". Estas eram "o fulcro da grande propaganda dos recursos industriais", e nelas residia "o grande factor do nosso progresso industrial". A iniciativa da realização do evento partiu da Associação Industrial Portuguesa, com o seu presidente à cabeça, logo apoiada pela Associação Industrial Portuense. Pouco depois recebeu eco junto da Câmara Municipal de Lisboa e do próprio Salazar o qual, legitimando a sua realização, incluiu uma verba de 800 contos no orçamento do Ministério do Comércio, Indústria e Agricultura. Este, pelo decreto nº 251, de 30 de Outubro de 1931, nomeou a Comissão Administrativa da Exposição, que incluía representantes daqueles organismos. O local logo pensado foi o Parque Eduardo VII, quase um baldio mais ou menos enxertado de efémeros arranjos, para o qual Cristino da Silva sonhava desde 1928 um utópico e monumental projecto de reordenamento, renovado em 30 e 32, sempre adiado e nunca realizado (195). Quanto ao espaço, seria a reprodução do pavilhão que os Rebелos haviam desenhado para a Exposição do Rio em 1922, herança do exonerado Quirino de Jesus que o seu sucessor na presidência da Câmara Municipal, o general Vicente de Freitas, prosseguia com entusiasmo. Gorado o projecto de um sonhado Palácio da Agricultura, esta relíquia áulica vinha suprir uma importante carência de equipamentos para exposições e servir também como Pavilhão de Festas. Reaproveitando a ossatura do seu modelo, o edificio foi porém readaptado pelo engenheiro Diogo Sobral e pelo architecto Taveira Santos, marcando-se a sua inauguração para a abertura oficial da Exposição. Esta estava prevista para a Primavera do ano seguinte, porém o atraso na construção dos pavilhões obrigou ao seu adiamento (196).

Em Junho de 1932 era publicado o Regulamento Geral da Exposição, entretanto já distribuído pelos interessados. Exclusivamente reservada à produção nacional, a Grande Exposição Industrial Portuguesa realizava-se de 15 de Setembro a 15 de Novembro de 1932, instalada no Pavilhão da Exposição do Parque e nos locais adjacentes. O seu fim era a "demonstração da qualidade e variedade dos produtos e possibilidades da indústria nacional" e também a promoção "da intensificação das relações comerciais entre os industriais portugueses, o comércio e o público em geral". O próprio Carmona presidia à Comissão de Honra. À Comissão Administrativa incumbia dirigir todos os trabalhos de preparação, organização e instalação do certame, contando para isso com uma comissão técnica e de estética, subordinada à sua orientação. A cada expositor era facultada gratuitamente, para exibição dos seus produtos, a área do Pavilhão que a Comissão Administrativa julgasse conveniente, variável com a natureza e dimensão daqueles, divididos em 26 grupos subdivididos em 154 classes. Em casos particulares, quando a natureza da indústria o justificasse, era autorizada a sua exibição fora do Pavilhão, em instalações especiais construídas e decoradas pelo expositor, com projecto e localização sujeitos a aprovação prévia da mesma Comissão (197).

Da comissão técnica fazia parte Jorge Segurado, que foi o "supremo arquitecto da exposição" e urbanista também. Para ele a exposição seria "a maior parada até hoje realizada pela nossa indústria" e, apesar da exiguidade de verba, "senão a maior, uma das mais importantes que se têm realizado entre nós". Ela abrangia uma vasta zona do nascente do Parque Eduardo VII, numa área total de 112.500 metros quadrados que se podiam dividir em três grandes zonas: a central, que compreendia o Palácio joanino, a zona a norte deste, onde se construíram seis grandes pavilhões gerais e onde se alojavam cerca de cinquenta pavilhões especiais, e a zona a sul do Palácio, que seria a zona de festas e divertimentos (198).

Autor de um depurado edifício, marcado por um classicismo modernizante, em 1927, encomenda da Carris para a Rampa de Santos, Expositor dos Independentes em 30, onde defendera a racionalidade de

uma arquitectura feita "de dentro para fora", Jorge Segurado rodeou-se de uma equipa "de pessoal auxiliar" onde pontuavam os artistas modernistas: como architectos, António Varela, o jovem Keil do Amaral e o desconhecido Dário Vieira, architecto e decorador; como escultor, Diogo de Macedo; como pintores-decoradores, Almada Negreiros, recém chegado de Madrid, e Jorge Barradas, ambos "já consagrados", e também Carlos Botelho; como pintores, de novo Keil do Amaral e ainda Artur Fonseca (199).

Auxiliado pelos seus colaboradores, Segurado riscou o conjunto dos pavilhões gerais, pretendendo estabelecer "um conjunto harmónico, um tanto ou quanto grandioso e, sobretudo, com unidade architectónica" (**foto 92**): tratava-se de uma pequena avenida rematada em hemicírculo, que arrancava em direcção a norte, diante da fachada lateral norte do pavilhão de festas. De cada lado da avenida dispunham-se dois pavilhões cobertos, os pavilhões gerais para exposição de produtos, separados entre si por uma rua perpendicular à avenida e erguidos sobre terraços para colmatar o desnível de cota. Eram estruturas longitudinais de cor clara, de planta rectangular e cobertura plana, com fachadas porticadas, numa simples articulação de pilares de secção quadrada que sustentavam uma arquitrave lisa. Aqui e ali, as fachadas animavam-se com avanços e recuos, quebrando a arquitrave, num jogo dinâmico e discreto de volumes.

Outra rua perpendicular separava este pavilhões do hemicírculo de remate que fechava superiormente a avenida, formado por dois pavilhões curvos, em quarto de círculo, ligados em arco, também eles cobertos e porticados. Na parte central deste arco, projectando-se da fachada curva, avançava um corpo triangular, assente também sobre pilares. A sua parte superior destacava-se da arquitrave encurvada, como uma proa de navio, dominando o conjunto da avenida (**foto 92**). Em cada face desta estrutura lisa inscrevia-se a data do certame e, sobre uma mísula triangular recortada na sua aresta central, assentava uma escultura de Diogo de Macedo. Presidindo simbolicamente a toda a Exposição, este alto-relevo figurava a Indústria Nacional, representada como uma jovem de pendor classizante, vestida com uma longa túnica à maneira greco-romana, o cabelo entrançado, tendo aos

pés uma bigorna. O braço esquerdo, pendente, segurava uma régua e um esquadro e o direito, apoiado numa grande roda dentada, um compasso, numa alusão ao estreitamento dos laços entre as artes e a indústria. Para Segurado, esta obra "belíssima", capaz de agradar a "gregos e troianos", tal "o seu equilíbrio e a sua seriedade calma", era o principal motivo decorativo da instalação, juntamente com um "Padrão da Indústria", erguido na intersecção da avenida com a primeira rua. Simbólico também, solene como um obelisco antigo, consistia num simples lintel de secção quadrada, estreitando-se para a extremidade, cortado no terço inferior por um colarinho circular. O fuste, percorrido por caneluras horizontais, era rematado por uma roda dentada.

Para o arquitecto, a decoração restante consistia, simplesmente, "na repetição uniforme, em todos os lintéis, da aplicação de rodas dentadas". Mas haviam outros discretos pormenores decorativos: caneluras horizontais paralelas que percorriam as arquitraves, em bandas contínuas, pintadas de cores contrastantes; pilares também canelados, escalonados na extremidade, para suporte de mastros de bandeiras, colocados nos ângulos exteriores dos pavilhões; e, coroando a cobertura da estrutura ortogonal onde se apresentava o relevo de Diogo de Macedo, uma grande caixilharia semi-circular com o nome do certame inscrito em letras metálicas recortadas (200).

Apesar destes pormenores de gosto Art Déco, o conjunto revelava certa influência do arquitecto holandês Marinus Dudock, muito apreciado por Segurado, nomeadamente na organização espacial, com corpos circulares entrecortados por corpos rectos. Mas obedecia, sobretudo, a um modernismo monumentalizante, satisfazendo os preceitos de grandiosidade que Segurado reclamava, num despojamento arquitectural marcado pela articulação de estruturas simples, pilares, arquitraves, pórticos rectos e volumes rectangulares. Certamente que os projectos monumentalizantes de Cristino trazidos de Paris, e mais ainda os que concebeu para o Parque Eduardo VII, tiveram a sua influência, revista à luz de uma reinvenção do classicismo. Corroboram-no as apreciações de Segurado à obra escultórica de Diogo, e mais ainda o projecto da exposição, com a sua avenida rematada por um hemicíclo,

como uma ágora helenística ou um fórum romano, completo com obelisco central.

Diametralmente oposto a este modernismo "classizante" era o Palácio de Exposições e Pavilhão de Festas (**foto 93**) "de estilo nacional, vasto e bem iluminado", coração do certame, reconstruído por Santos e Sobral a sul da instalação de Segurado e ligado à Avenida António Augusto de Aguiar por uma monumental escadaria de acesso, de quatro lances. "As suas linhas exteriores, dum portuguesismo sadio", foram então acrescidas de painéis de azulejo de Jorge Colaço, com morosas composições de um naturalismo *fin-de-siècle* evocando o Infante D. Henrique na Ponta de Sagres e uma caravela sob o Cruzeiro do Sul. O hall principal, "em estilo joanino", recebeu silhares de azulejo de Battistini. Para a ornamentação da escadaria principal a Câmara sonhara duas estátuas representando a Ciência e as Artes, abrindo concurso público. O júri, a que presidia Vicente de Freitas, reuniu no dia 21 de Setembro e, dos cinco trabalhos apresentados, venceu a proposta neo-barroca de Raul Xavier. Sentindo-se ultrajados os Rebелos reagiram veementemente, como sabemos, denunciando a deturpação do seu projecto do Rio de Janeiro e evocando a sua própria evolução artística. O *Diário de Lisboa* reconhecia "uma certa diferença entre esse plano primitivo e a realização" que os lisboetas podiam admirar, mas achando apesar de tudo o edifício "interessante" (201).

A oeste do conjunto da avenida dos pavilhões gerais, e paralela a ele, encontrava-se a área destinada aos pavilhões especiais, estruturas isoladas construídas pelos expositores, com destaque para o próprio Estado, com uma grande (e desinteressante) construção rectangular de remate, ocupando 800 metros quadrados cobertos (202).

Finalmente, a sul do Palácio de Exposições, estendia-se a grande zona de festas, divertimentos e restaurantes. Tendo aderido à Exposição Industrial logo após a organização da Comissão Administrativa, e reconhecendo "a necessidade da cooperação colonial", a Agência Geral das Colónias fizera-se representar com grande destaque. Na zona de festas ergueu "um grande atractivo, um irresistível divertimento que e(ra) a Aldeia Gentílica da Guiné", em imitação da Exposição de Vincennes. Com ela se pretendia "uma demonstração curiosa e cheia de

interesse da vida dos indígenas, supostos pela maioria dos portugueses uma malta de farroupilhas, sem beleza, sem manifestações de atividade industrial e artística", e também "fazer ver aos régulos, chefes, e a alguns do seu povo, a beleza de Portugal, da Metrópole, cabeça do Império". Construída pelos próprios indígenas, entre os quais quatro régulos e um príncipe, com materiais de origem expressamente trazidos, era um agrupamento circular de palhotas, onde se exhibia "a vida característica deste povo (...) com os seus costumes domésticos, observados até aos mais pequenos pormenores": "as suas típicas e aborígenes danças e batuques, acompanhadas de gentílicos instrumentos e guturais cantares", e também a actividade dos "artistas indígenas, por exemplo, tecelões, alfaiates, ferreiros, carpinteiros, sapateiros" (203).

Na zona de festas ergueu-se também, numa área de 2.000 metros quadrados, uma Feira dos Artistas, organizada pelo Tostão Teatral, instituição de beneficência, e ainda pela Caixa de Reformas e Pensões dos Artistas Teatrais e pelo Núcleo dos Cenógrafos. Tratava-se de um Bairro dos Artistas, que incluía "um palco para espectáculos de variedades, duas grandes tómbolas de artistas, um bar, uma barraca de sombras, uma barraca de loiças artísticas decoradas pelos nossos cenógrafos, um museu teatral, uma tabacaria, uma taberna, uma esquadra de policia" - com agentes interpretados por actores - "uma barraca de pevides e amendoim, uma barraca-aquário, uma barraca-mistério e uma barraca de pim-pam-pum com originais bonecos". Na decoração destas barracas trabalharam os cenógrafos então activos, alguns dos quais de parceria, como sabemos: Luis Salvador, Viegas, Serra e Amâncio, Baltazar Rodrigues, José Mergulhão, Sousa Mendes, Almeida e Duarte, Campos e Oliveira. As suas qualidades e limitações foram então demonstradas. O Museu Teatral (**foto 94**) possuía uma fachada banal, com sete plintos de diferentes alturas, interligados, e legenda identificadora superior, em letras recortadas. No plinto central, mais baixo e vasto, rasgava-se um portal com um arco quebrado, em sugestão museológica de cariz neogótico. Mais afinado, o bar (**foto 95**) evocava o pavilhão AEG que Altberg desenhara dois anos antes para a Exposição de Setúbal: um simples balcão rectangular suportando

cilindros nos ângulos que, juntamente com um pilar central, sustentavam uma delgada cobertura plana. Nas quatro cornijas superiores, repetia-se a palavra "Bar", num *lettering* escultórico de bom *design* (204).

Contudo os trabalhos da Exposição haviam-se atrasado, o que obrigou ao adiamento da data da inauguração para o dia 29 de Setembro. A uma semana da abertura, o *Diário de Lisboa* precipitava-se para ver a Aldeia da Guiné, quase concluída pelos indígenas, sob a direcção do príncipe Abdul. No mesmo estado estavam os pavilhões gerais de Segurado, não fora o atraso provocado pelos comerciantes e industriais que demoravam na entrega dos produtos. O mesmo se passava com os 50 stands especiais, muito prejudicados pelas chuvas que entretanto tinham caído (205).

A Exposição acabou por ser oficialmente inaugurada somente a 3 de Outubro, com os trabalhos por concluir. Sentia-se "o inacabado", com uma dúzia de stands que "mal esta(vam) esboçados", outros que não puderam "ser dados por prontos", e os pavimentos por consertar. Mas "estava de pé". Não haviam "as deslumbrantes fontes luminosas, as cataratas de luz, as diversões mundanas que caracterizam as grandes exposições internacionais" mas, com 880 firmas comerciais e industriais inscritas, somente "a certeza de que a indústria em Portugal não é uma palavra vã". Ao acto inaugural compareceram alguns milhares de pessoas. Salazar, impossibilitado de comparecer por alegada doença, mandou um representante, e o mesmo fez o cardeal patriarca. Pouco depois das 15 horas chegou Carmona. Depois da revista à guarda de honra e do hino nacional, cortou a fita que vedava o acesso ao pavilhão de honra, inaugurando a Grande Exposição Industrial Portuguesa (206).

Juntamente com a escadaria de acesso, em mármore, o anacrónico pavilhão joanino proporcionava, na opinião do *Diário de Notícias*, "uma magnífica impressão de grandeza que não se desment(ia) uma vez transposta a porta do edificio". O interior, "amplo, cheio de luz natural durante o dia e profusamente iluminado à noite" por lampeões eléctricos neo-barrocos, possuía um salão nobre para festas e conferências, um cinema com um pequeno palco, secções de telefones, correios e telégrafos e instalações sanitárias nas caves. Dominava uma "decoração sóbria, de linhas simples mas elegantíssimas, realçadas por soberbos

panneaux de azulejos", e o conjunto prestar-se-ia "admiravelmente a exposições deste género".

Ali foi apresentada "uma parte grande dos 1.000 stands, que tantos (eram) os que figura(vam) no catálogo". Era "a parte sumptuária, simplesmente rica, ou delicada da Exposição". Nos três corpos do edifício, dominados por duas galerias sobrepostas, encontrava-se "toda uma bizarra policromia de objectos expostos que difficil se tornava enumerar, tantos e tão variados" eram, e logo daqui se depreendia a persistência do gosto oitocentista pela acumulação de objectos. As salas amplas das três galerias do Palácio estavam "como um ovo", e para o *Diário de Lisboa* "teria sido preferível que alguns expositores de qualidade e quantidade tivessem construído stands cá fora".

Lúcido, o jornalista Edmundo de Oliveira, que era também o chefe dos Serviços de Propaganda da Exposição, reconhecia que o palácio barroco estava "um pouco divorciado das linhas e estilos modernos do género de construções especialmente destinadas a estes certames". Como tal, não permitira "arrojadas concepções", o que foi sobejamente demonstrado pela disposição dos produtos, novamente entregue ao livre arbítrio dos expositores, sem grandes preocupações estéticas perante a escassez de espaço disponível. Na sala grande do piso térreo, sobreacumulavam-se os mostruários de vinhos, produtos agrícolas, águas minerais e conservas, em escaparates cilíndricos ou poligonais, rodeados pelos pilares e estípites barrocas das galerias, sob a alta clarabóia envidraçada (**foto 96**). Parecia um retorno à Exposição do Rio de Janeiro, com uma "liteira histórica de vinhos do Porto", da Companhia Velha, e padrões "tipo colonial", um deles dos vinhos Ferreirinha. Ao centro, o pitoresco stand das farinhas de banana Scipate, em forma de bananeira, era uma nota isolada. Noutra sala, "opulenta", expunham-se sem grande critério cristais e vidros, da Marinha Grande e Companhia Industrial Portuguesa, juntamente com "tapeçarias ricas" (Funchal, Beiriz), faianças e cerâmicas, das Caldas, Bordallo Pinheiro e Vista Alegre. No mesmo piso, as salas "da arte de mobiliário" apresentavam mostruários "magníficos" de Lisboa, Porto e Braga, entre os quais a Casa Sousa Braga e Nascimento, do Porto. Na galeria do primeiro piso dominava a ourivesaria. Parecia "um Museu",

com a morosa produção historicista e naturalista das casas do Porto e de Lisboa. Na galeria superior, encontravam-se representados os lanifícios "de todo o país", "etnografia portuguesa pura, uma espantosa exuberância satisfatória", e também artigos religiosos e arte doméstica, da qual se destacavam os relógios de Famalicão. No salão nobre havia uma exposição da Imprensa Nacional, com "exemplares opulentos e curiosos de bibliografia", as "preciosas miniaturas" naturalistas de Mestre Elias das Caldas, "milagres de beleza", e algumas peças "de mobiliário rico" da Casa Olaio. Nos átrios admiravam-se obras de serralharia artística, e também os vitrais artísticos de Ricardo Leone, numa das escadarias o stand da Fosforeira, enquanto nos pátios interiores foram instalados cafés e bars (207).

A grande excepção a esta rotina expositiva era o stand da Agência Geral das Colónias. "Não se trata duma Exposição Colonial" avisava o tenente-coronel Garcez de Lencastre, Agente Geral, "nada de história retrospectiva, nada de exhibições espectaculosas". Em seu lugar, "uma simples demonstração das actividades das indústrias de aproveitamento das matérias-primas coloniais e a apresentação dos seus produtos". A tudo presidia "um critério acentuadamente utilitário", mesmo "comercial, com elucidativos gráficos e atraentes cartazes, completados por precisas informações". O stand englobava uma sala - a secção oficial -, destinada a informação, propaganda e exibição dos principais produtos coloniais. Noutra sala adjacente e respectiva galeria encontrava-se a representação particular das indústrias coloniais.

A secção oficial fora ornamentada pelos pintores-decoradores modernistas da equipa de Segurado (**foto 97**). Perante o anacronismo do espaço pré-reservado, com o seu lambril de madeira, paredes e tectos com molduras barroquizantes, optaram pela reserva e contenção decorativa. Nas paredes apresentavam-se alguns gráficos modernizantes, pintados com cores lisas, juntamente com legendas e citações em letras relevadas. Ao centro do despojado espaço, aparecia a nota de uma floreira decorativa Art Déco: uma simples modulação assimétrica de volumes polidédricos, folheados de madeiras exóticas, sustentando uma palmeira. Na secção da representação particular, com paredes apenas ornadas com citações, foram utilizados escaparates-

frontão semelhantes aos da Exposição de Antuérpia: na parte vertical apresentavam gráficos e estatísticas, e na horizontal os respectivos produtos, alinhados com descrição, num intuito eminentemente didáctico (208).

Para o *Diário de Lisboa*, caso a Exposição fosse "exposta a crítica, como uma galeria de arte - podia sofrer um ou outro reparo", e "ganharam (...) os que ficaram cá fora". Aí a exposição era, no seu conjunto, "grandiosa". Os pavilhões gerais de Segurado chamavam a atenção "pela sua forma algo modernista, se bem que não isenta de arte". Para Edmundo de Oliveira, eles denotavam "um espírito contemporâneo, uma satisfação nacional ao fim a que se destinam". Além disso, possuíam "um ar limpo e de unidade arquitectónica de carácter universal que caracterizará a arquitectura do nosso século, uma expressão calma para a qual muito contribui a sóbria decoração que neles se patenteia". Para além das suas fachadas porticadas uniformes, essa expressão era, porém, contrariada pelos stands particulares, muitos deles de firmas portuenses. Deitando para uma estreita calçada empedrada, sucediam-se as suas ingénuas frontarias, e foi muito apreciada a da Cordoaria Electro-Mecânica (**foto 98**), com os seus pórticos manuelinos trabalhados com cordas (209).

A zona dos pavilhões especiais "não destoava do conjunto" (**foto 93**). Dava-lhe até "certa alegria e movimento, em colunas, que se erguem numa perfeita assimetria, em garrafas monumentais, em platibandas exóticas, em mastros, em cúpulas - um ror de coisas" concluía um magazine. Para Edmundo de Oliveira, nesta "miscelânia", com a sua "falta de unidade arquitectónica", havia de tudo: "bom e mau gosto", "valores e nulidades", mas também "expressões modernas, sóbrias e racionais, com beleza". Mas havia também quem achasse os 50 stands especiais "de uma confecção bastante interessante e muito similares aos exibidos nas exposições lá de fora" (210).

Para o *Diário de Lisboa*, o grande pavilhão das Indústrias do Ministério da Guerra era "do melhor da exposição", com um "avião português" exposto pelo Parque de Material Aeronáutico de Alverca, e os produtos das Oficinas Gerais de Fardamentos e Calçado e as

metralhadoras da Fábrica de Braço de Prata dispersos pelo chão, quase ao acaso (211).

O pavilhão "mais lindo" era o nº 250, da Firma Guilherme Graham (**foto 99**), do Porto e Lisboa, fabricantes de tecidos, papel e vinhos. Era um "palacete" desenhado por Vasco Regaleira, antigo expositor dos Independentes. Anunciando já a sua posterior involução modernista, tratava-se de uma estrutura de 15,5 x 6,5 metros, obedecendo "ao estilo português do século XVII": dois torreões laterais, cúbicos e estilizados, com arcos cegos rematados pelas armas das cidades, ligados por uma estrutura horizontal mais baixa, com uma colunata jónica saliente. Nos lados, decorados como uma fachada-frontão, apareciam as armas dos Graham, que se repetiam sob o pórtico (212).

Diferente era o pavilhão da Companhia Industrial de Portugal e Colónias, concebido por Emmérico Nunes "em estilo moderno" (**foto 100**): uma simples caixa rectangular pintada de branco, em cuja fachada se rasgavam uma janela e uma porta rectangular. A ela se acedia por uma pequena escadaria, tal como na face lateral adjacente, onde se repetia o simples portal. Na parte superior da fachada corria o nome da companhia, e na cornija destacava-se a marca "Nacional" em grandes letras recortadas, com o "N" rematado por uma enorme caixa de bolachas daquela marca em equilíbrio instável, disposta obliquamente, e coroada por uma grande bolacha. Já no stand próprio desta marca Raul Lino cederá ao convencionalismo de índole etnográfica, recriando nos mínimos pormenores um "forno alentejano, com a sua candeia, as suas pás e masseiras", onde se cozia pão depois distribuído pelos visitantes (213).

Moderno também era o pavilhão da Empresa Electro-Cerâmica de Vila Nova de Gaia (**foto 101**), fabricantes de porcelanas de alta-tensão, de porcelanas para construção civil e de louças de mesa. Foi concebido por Adelino Nunes, também ele expositor dos Independentes. A sua notável e original fachada, situada num ângulo encurvado, manifestava já o seu apego à dinâmica espacial que depois o notabilizaria, com dois corpos laterais cilíndricos rasgados de dois portais rectos confinantes. Ao centro, duas colunas lisas de separação sustentavam uma platibanda curva e o corpo superior, curvo também, apenas rasgado por uma

estreita banda inferior de janelas. Uma escadaria com degraus em sector de círculo completava a fachada. Confinantes com ela, apareciam duas torres laterais, sugerindo um remate de porcelana eléctrica estilizado, que se repetiam nos ângulos posteriores da estrutura longitudinal do pavilhão. Do ponto de vista arquitectónico, terá sido esta a obra mais notável e actualizada da Exposição Industrial, com uma notável articulação volumétrica que anunciava já os dinâmicos trabalhos de Adelino como arquitecto dos CTT. (214).

Porém a melhor decoração podia ser apreciada no excelente stand das Companhias Reunidas de Gás e Electricidade, novamente confiada a Albert Jourdain (**fotos 102 e 103**). "De uma singeleza notável", como o seu autor o reconhecia, era o que se podia "chamar um stand gráfico". Consistia ele "na simples e interessante concepção dum arquivo panorâmico (...) de todos os gráficos, estatísticas e elementos fotográficos" que permitiam, em alguns minutos "que não se torna(vam) fastidiosos, focar em conjunto tudo o que (tinha) sido feito pelas Companhias Reunidas". O *Diário de Notícias*, por seu lado, realçava a sua iluminação "originalíssima".

Mas o espaço era surpreendente, com uma notável decoração. Revestia-o na totalidade um original linóleo de excelente padronagem abstracta, um jogo de bandas de linhas paralelas rematadas por grandes zigue-zagues, num dinamismo gráfico de cunho Art Déco. Contrastando com estes grafismos, as paredes eram lisas, pintadas de branco. O acesso era feito por um corredor (**foto 102**), com um tecto luminoso, cujas placas de vidro fosco eram sustidas por uma grelha saliente, delineando losangos, eco discreto dos grafismos do piso. Do lado direito, uma longa parede lisa apresentava fotografias das instalações da empresa. À esquerda, dois pilares de sustentação de uma viga do tecto serviam de mostruário de gráficos modernos pintados por Jourdain, salientes, fixos verticalmente através de dobradiças. Para além deles aparecia uma sala, com balcões diagonais, igualmente brancos, para exposição de sub-produtos do gás em frascos de vidro, e divisórias rasgadas de janelas-écrans que ampliavam ilusionisticamente o espaço. O percurso estava pré-estabelecido, realçando a documentação exposta, na qual o visitante era obrigado a reparar. A última sala apresentava, a

toda a largura da parede, um pórtico luminoso, semelhante àquele que Jourdain concebera para a Exposição da Luz (**foto 103**): quatro pilares brancos sustentando uma arquitrave, na qual se subrepunham três sancas luminosas. Sobre elas corria o nome da firma, em estilizadas letras metálicas. Sob este pórtico, as paredes laterais apresentavam gráficos e fotografias, enquanto na zona central, ligado a dois pilares, aparecia um balcão quadrangular, projectando-se na diagonal, como uma proa de barco saliente. Era um balcão luminoso, lembrado daquele que António Soares desenhara para o stand Electro-Reclamo na Exposição da Luz. Articulava quatro molduras biseladas sobrepostas, iluminadas indirectamente pela superior, que ocultava as lâmpadas. O tampo, também luminoso, articulava dois frisos cobertos por placas de vidro, sob as quais se expunham transparências fotográficas. Era um espaço interior requintado, notavelmente concebido, que confirmava Jourdain como excelente decorador (215).

No âmbito estrito das artes decorativas, o Regulamento da Exposição previa um 8º Grupo, o de Decoração de Interiores, com 10 classes industriais, das cerâmicas e vidros artísticos, aos papéis e tecidos pintados, tapetes, almofadas e cortinas, esculturas e relevos decorativos. Porém as rotinas historicistas e naturalistas, ou a simples modéstia, marcaram a generalidade desta representação. Mais dinâmico, o 9º Grupo, o da Indústria de Mobiliário, abrangia 4 classes, os móveis de madeira, especiais para escolas, de metal e de verga. Apresentaram-se, entre outros, a Companhia dos Grandes Armazéns Alcobia, com o seu mobiliário desenhado por Franz Torka, o mobiliário e decorações dos Grandes Armazéns Nascimento e da casa Venâncio do Nascimento & Filho, Sucessores, ambas do Porto, as mobílias dos Grandes Salões Avenida lisboetas, e ainda da casa José Olaio & Cia (Filho) e Sousa Braga, Filho & Cia. Nos móveis de ferro e outros metais destacavam-se a Fábrica Portugal, a Metalúrgica Ltdª, a Sociedade Industrial Metalúrgica e a Sociedade Portuguesa de Construções Mecânicas. Já para os móveis de verga, geralmente produzidos na Madeira, salientavam-se a firma Drummond Castle Ltdª e os Grandes Armazéns das Ilhas. Numa análise à Exposição Industrial feita pelo Instituto Superior Técnico, achava-se o grupo das indústrias de

mobiliário mal representado, quer quanto à quantidade de produtos como ao número de industriais: as do norte quase nem tinham aparecido. Porém haviam "bons produtos" em madeira e em ferro, destacando-se o mobiliário "em estilos decorativos modernos, polidos ou pintados a celulose" e também "em estilo clássico" (216).

E a Exposição lá prosseguiu, muito concorrida. No dia 12 de Outubro contaram-se mais de 200.000 visitantes, e o certame encerrou apenas no dia 5 de Dezembro. O seu valor artístico fora médio e desigual, que "não se podia fazer mais nem melhor com a exígua verba de que dispôs a Associação Industrial", nem com os atrasos verificados. Havia, contudo, uma ou outra excepção, nomeadamente as instalações de Segurado, Adelino Nunes e Jourdain. À noite ela era "um encanto para os olhos", sob os efeitos de luz concebidos pelo engenheiro Joaquim Álvares, mas também estes ficaram aquém das expectativas. O *Diário de Notícias* falava na "materialização do nosso formidável esforço nacional", no sentido de conseguir "que Portugal se bast(asse) a si próprio", mas a Exposição valeu também como espaço lúdico. Aos espectáculos de fogo preso e de ar, das bandas de música, acrescia a zona de festas, com a Aldeia da Guiné, as vedetas teatrais no Bairro dos Artistas, os restaurantes, o cinema ao ar livre e as exhibições de ranchos folclóricos.

Entre o "espírito antigo" do Palácio, o "espírito contemporâneo" da avenida de Segurado e a "miscelânia", onde "a luta e(ra) mais acentuada" dos pavilhões especiais, oscilavam então as propostas do gosto, numa indefinição experimental que comprovava a ausência de um programa estético por parte das entidades públicas ou privadas (217).

Aos olhos dos leitores embasbacados publicavam-se, entretanto, as imagens dos trabalhos da Exposição Internacional de Chicago, prevista para o Verão de 1933. Evocação optimista "de um século de progresso" da humanidade com "aplicação dos princípios científicos", apresentava "a última palavra de fantasia em arquitectura moderna", realidade inacessível aos horizontes lusitanos (218).

Em flagrante contraste, a **Exposição da Criança** realizada em Abril de 1933 no Palácio de Exposições foi realização ultra-modesta, marcada no entanto por uma decoração já totalmente modernizante.

O stand mais notável foi o da Nestlé, decorado por Fred Kradolfer (**foto 104**). Marcante "pela concepção artística e originalidade", ocupava uma larga sala revestida de painéis verticais pintados com cores claras e lisas, definindo um espaço quadrangular assim isolado da azulejaria e revestimentos barrocos. Ao fundo, na parte central, os lados do painel inclinavam-se, definindo um nicho recto sob uma arquitrave publicitária, no qual se rasgava uma janela falsa (**foto 104**). Diante dela, sobre um plinto horizontal, quatro miniaturas de vacas animadas, dotadas de som e movimento, soltando vagidos, apascentavam numa simulação de prado. Logo abaixo, num escaparate liso, alinhavam-se os produtos lácteos. Nos depurados painéis laterais Kradolfer pintara gráficos e legendas publicitárias, e diante deles, sobre um estrado, dispunham-se bancos e mesas de formas simples e rectas, pintados com cores vivas, onde se apresentavam outros produtos, expostos "com notória intuição artística" (**foto 105**). Mais modesto, o stand da casa Reis & Lacerda publicitava o "Cocomalt" (**foto 106**) numa instalação de Pedro Cruz, artista "que se (vinha) afirmando". Stand "feliz", com "expressão e muito colorido", apresentava um tríptico pintado, rematado pelo nome do produto em letras recortadas, entre pequenas flores artificiais. Nos painéis laterais apareciam gráficos de barras, anunciando as suas vantagens alimentícias, e ao centro, sobre a ampliação saliente de uma lata, a figura recortada de um bebé, algo naturalista. Diante deste painel dispunham-se mesas e cadeiras, mobiliário "de combate" lacado de branco, e o conjunto era delimitado por uma corrente pintada, suspensa de plintos verticais. A Casa Quintão, decoradores do Chiado, apresentava "os seus artigos finos" num stand de Tomás de Melo (Tom) (**foto 107**). Era um desinteressante mostruário dos seus artigos, com as paredes revestidas de tapetes de Beiriz e o espaço preenchido com móveis "de estilo antigo" que sustentavam "faianças artísticas", em sobreacumulação burguesa. Mais eficaz, era o anónimo stand da casa Alves & Cia (Irmãos), representantes do "Ovomaltine", que optara pela simplicidade e

despojamento, revestindo as paredes de uma das maiores salas do Palácio com painéis lisos. Duas delas, confinantes, eram apenas preenchidas com um balcão corrido, onde se alinhavam os produtos. Ao centro, a nota isolada de dois bancos de jardim, em ripas de madeira, alinhados costas com costas e encaixados entre dois plintos cúbicos (219).

O sucesso da **Grande Exposição Industrial Portuguesa** justificou, entretanto, o seu prolongamento pelo ano de 33, num **segundo e último ciclo** menos interessante e concorrido, mas que todavia se prolongou de 1 de Junho a 15 de Outubro. Jorge Segurado que deixara de prestar a sua colaboração no fim de Maio, foi mediocrementemente substituído pelos Rebelos na comissão técnica. A própria equipa de pintores-decoradores foi totalmente remodelada, e desta vez os trabalhos foram confiados a António Soares e Emmérico Nunes, e ao desconhecido Gilberto Renda. Apesar da presença dos dois primeiros, o segundo ciclo do certame quase nada trouxe de novo. Mantiveram-se na íntegra as efémeras estruturas arquitectónicas do ano anterior, apenas acrescidas de dois monótonos pavilhões em U recto, de extremidades confinantes delimitando uma rua interior, que foram erguidos na zona dos pavilhões especiais (**foto 108**). Dispostos em paralelo à avenida de Segurado, visando a ordenação do mar caótico daquelas estruturas independentes, repetiam a solução proposta por aquela, de uma forma menos inventiva e conseguida (220).

No dia 8 de Setembro as Companhias Reunidas de Gás e Electricidade inauguravam a realização mais notável do segundo ciclo. Tratava-se de um "pavilhão magnífico", uma "sala de espectáculos confortável e magnífica, de uma elegante sobriedade de linhas", erguida em 57 dias. Era, efectivamente, um "ciclorama", um cinema-modelo, com estrutura metálica revestida de estafe pintado de branco. Foi projectado pelo architecto Leo de Waegh com a assistência de Albert Jourdain, que se encarregou também das decorações, e teve instalações eléctricas a cargo do engenheiro Pereira da Costa. Da construção ocupou-se o construtor civil Pereira Lima. Ocupando uma superfície de 470 metros quadrados, foi construído com a dupla finalidade de

"inspirar ideias novas" aos arquitectos, decoradores e engenheiros interessados, mostrando-lhes aplicações inéditas da electricidade, e também de elucidar o público "sobre o que de mais perfeito se (vinha) fazendo lá fora" com ela. Orientado o pavilhão de forma a que a fachada ficava paralela ao eixo de uma avenida, pareceu indispensável a Jourdain chamar a atenção dos visitantes por meio de um motivo luminoso, ornamental e vasto: e foram dispostas 12 amplas caneluras verticais iluminadas a luz branca, ocupando uma superfície de 70 metros quadrados (**foto 109**). Ladeando esta fachada-harmónio, efeito já utilizado pelos pavilhões holandeses da Philips na Exposição da Luz, surgiam dois torreões rectos, e na parte inferior dela, sob uma pequena pala lisa, rasgava-se o átrio rectangular. O terço inferior das torres laterais era decorado apenas com dois baixos-relevos esculpidos por Albuquerque de Bettencourt. Cobertos por uma patina de plumbagina, estes frisos apresentavam expressivas figuras masculinas ocupadas na "colocação de um cabo eléctrico" e no "carregamento de uma retorta de gás". Além desta, a única nota decorativa era proporcionada pelo piso do átrio, com um revestimento ostentando grafismos Déco, idêntico ao que estivera no pavilhão do primeiro ciclo da Exposição Industrial. No interior, a sala era rectangular, de cantos arredondados, e dispunha de 202 lugares. Fora concebida e executada de modo a satisfazer as condições ópticas e acústicas mais favoráveis: as suas proporções obedeciam ao campo visual do ser humano, o soalho inclinava-se na direcção da cena, o écran era proporcional ao comprimento da sala e colocada a altura conveniente. A decoração fora desenhada por Jourdain. O tecto (**foto 110**), em estafe, apresentava transversalmente bandas curvas decorativas, de tons neutro e mate. Entre elas, dispunham-se três grupos de gargantas luminosas, transversais também, cada qual com rampas luminosas de coloração própria, branca, vermelha, verde e amarela. A cena (**foto 110**) era também rodeada por gargantas rectilíneas munidas de rampas coloridas, constituindo uma "moldura de surpreendente beleza" decalcada de modelos norte-americanos. O mobiliário e os adornos foram fornecidos pela casa Olaio. As cadeiras de madeira, munidas de encosto e inclinadas, dispunham-se em filas paralelas (**foto 111**), separadas por um corredor

central. As paredes eram decoradas com motivos geométricos, num jogo de bandas rectilíneas e rectângulos dispostos em assimetria, tudo executado com folhas de contraplacado de duas cores, passadas a ácido e enceradas, e com juta levemente tingida. Nelas se fixavam apliques decorativos: três simples tubos de néon paralelos dispostos na vertical, em lembrança bauhausiana. O pano de boca era acetinado, e as saídas laterais ocultas por tapeçarias de veludo mate.

Este despojamento decorativo era justificado pelos surpreendentes e infinitos efeitos de luz. Nas rampas luminosas do tecto e da cena a passagem de uma cor para outra podia fazer-se, regulando a intensidade, brusca ou gradualmente. O próprio aspecto e dimensão aparente das gargantas surgia, assim, variável. Projectores escondidos proporcionavam "jogos de furta-cores" sobre o pano de cena. Depois da apresentação destes efeitos, ao som da Sinfonia Incompleta de Schubert, procedia-se à exibição da "Pantomima da Luz": projectavam-se filmes-documentário de "pitorescas paisagens de Portugal" e de propaganda das aplicações domésticas e rurais da electricidade. Em seguida, obscurecida a sala, seguiam-se os jogos de luz sobre o pano de boca, ao som do Parsifal wagneriano. Finalmente, o maior atractivo: sobre cenários dos cenógrafos Serra & Amâncio, reproduziam-se fenómenos naturais de óptica e acústica, com recurso a projectores especiais - efeitos de água, chuva e neve, de luar, de nuvens fixas e em movimento, de raio, do nascer e pôr do sol - perante um público maravilhado com tais artificios meteorológicos. O próprio Carmona assistiu à inauguração oficial, sentado numa cadeira de Breuer, de tubo metálico, assento suspenso e encosto de tela, colocada à frente do corredor central - e voltou dias depois, acompanhado da família (221).

O exterior do pavilhão fora também objecto de outros cuidados. Na pala corria o nome da firma, convertido em dinâmico anúncio luminoso colorido, manobrado por um combinador. Na rampa de acesso as Companhias instalaram dezenas de postos de iluminação de desenho moderno: quatro rodela, atravessadas por três tubos metálicos, que suspendiam globos de vidro opalino, como corolas luminosas. Na arquitectura exterior e na concepção decorativa do interior do pavilhão das CRGE, afirmava-se uma racional orientação modernista que

suplantava largamente a praticada nos cinemas da altura, presos ainda a gostos áulicos e às inadequadas convenções das salas teatrais.

Mas este quadro de indefinição estética, em que alternavam várias propostas, era já o do Estado Novo. O regime político fora consagrado pela nova Constituição - publicada no dia 11 de Abril desse ano, após um plebiscito nacional de alcance muito limitado - que propunha um Estado representativo sem partidos, assente numa postura orgânico-corporativa. A sua prática implicou um capitalismo autoritário, administrativo e proteccionista e, sobretudo, o completo domínio da vida política por Salazar, Presidente do Conselho vitalício, como o tempo o confirmaria. Não sendo propriamente um fascismo (não assentava num partido ideológico de massas, nem lhe presidia uma concepção totalitária), o novo regime político era conservador, autoritário de direita, e determinado em fazer viver os portugueses no respeito das instituições tradicionais, nomeadamente a militar, clerical, e familiar (222). A educação e cultura, direito fundamental previsto pela Constituição, e as artes plásticas também, seriam profundamente marcadas pelo Secretariado da Propaganda Nacional. Criado por decreto da Presidência do Conselho (isto é, de Salazar) em Setembro de 1933, quando Salazar "se convenceu de que já havia obra, matéria prima suficiente, para uma propaganda eficaz", o Secretariado vinha servir de "órgão intermediário entre o *Ditador e a Multidão*", fornecendo a "mística necessária às grandes obras nacionais". Para Salazar, "não era um instrumento *do Governo* mas um instrumento *de Governo*", cabia-lhe "elevar o espírito da gente portuguesa no conhecimento do que realmente é e vale", e sobretudo "repor constantemente as coisas no terreno nacional". O director escolhido foi António Ferro: "homem de letras" e, simultaneamente, "homem de acção", ele era sem dúvida a "pessoa indicada" (223).

Desde logo Ferro enunciou os seus propósitos: "fazer a propaganda nacional dentro e fora do País, do momento interessantíssimo que esta(va)mos vivendo, do *momento Salazar*". Não seria propriamente fazer a "propaganda de um homem, mas a propaganda ampla e desinteressada de uma obra e de um *momento*". Projectos não faltavam,

para essa "campanha higiénica contra a maledicência": espectáculos gratuitos para os pobres, publicações de carácter nacionalista, estímulo "à vida do espírito" com a criação anual de prémios literários e de arte, protecção do teatro e desporto, divulgação da "nossa obra de grande nação colonial", criação de "alegria no povo português", com a organização de festas e espectáculos musicais e, sobretudo, a preparação do "ambiente, dentro do País e lá fora para a realização de uma exposição internacional" que fosse "o nosso grande cartaz diante do mundo" (224). Para tudo isso, para essa "cruzada nacional", e "antes de mais ninguém", Ferro contava com os "novos", a "gente nova, desempoeirada, de sangue na guelra", considerando "todos os artistas portugueses colaboradores", dando-lhes trabalho sempre que fosse possível (225). E para prová-lo, imediatamente após a criação do Secretariado, António Ferro encomendou para a sua sede pintura e escultura a Mário Eloy, Bernardo Marques, Francisco Franco e António da Costa.

Quase dois anos depois, num banquete comemorativo da I Exposição de Arte Moderna organizada pelo SPN, o próprio Ferro esclareceria quem eram esses "novos", e também a orientação prosseguida: eram os "desconhecidos, caluniados ou combatidos" pintores, escultores e arquitectos modernistas, "os mais ousados", "os mais novos dos novos", assim preferidos aos "arrumados", aos "académicos" desde que, bem entendido, mantivessem um certo "equilíbrio" e não caíssem "na loucura das formas, na tela-enigma". Tal revolta seria filha da "falta de apoio", e para evitá-la vinha o Secretariado incorporar tais "valores na vida activa da Nação", chamando a si, "em nome da ordem e do equilíbrio, o modesto papel da *irreverência* oficial" (226). Assim se definiam os propósitos e limites de uma estética oficialmente adoptada: moderna, sem dúvida, mas não vanguardista.

Com a criação do Secretariado da Propaganda Nacional, e após um período em que o Estado "vivia à margem dos problemas do Espírito", encontrar-se-iam satisfeitas as aspirações daqueles artistas, e também as de Paulo Osório que, já em 1931, reclamara a criação oficial de um "organismo permanente" que se ocupasse de "tudo o que diga respeito à representação de Portugal em qualquer espécie de exposições" (227).

Mas já então se encontrava em preparação a **I Exposição Colonial Portuguesa** que teria lugar no Porto, "no próprio berço europeu da colonização", em imitação provinciana do magno certame colonial de Vincennes. Concebida com o "intuito altamente patriótico de mostrar ao País, de facto, o que representa(va) esse Império Colonial", a Exposição foi gizada pelas corporações económicas do Porto, no âmbito do Movimento Pro-Colónias sancionado pelo Governo, e pelo capitão Henrique Galvão, seu comissário e director-técnico. Constrangido com a amplitude do certame parisiense, o comissário via-o como "uma maravilha" do ponto de vista "estético" mas que, "sob o ponto de vista de lição colonial" havia sido "inferior, incompleta". Em seu lugar, e dissimulando a falta de meios do futuro certame português e a sua incapacidade para competir com a magna Exposição francesa, propunha "uma lição simples, fácil e emotiva", lição que fosse "para todos (...) e para o povo, especialmente". Seria a "primeira lição de colonialismo dada ao povo português", destinada a "ensinar os menos letrados e os próprios analfabetos", e a ingenuidade didáctica desejada pelo comissário excluía os "ousados" artistas que Ferro protegeria - à excepção de Almada Negreiros, em discretíssima presença. Em lugar destes, Henrique Galvão rodeou-se de uma equipa de decoradores, na sua maioria desconhecidos. Era toda uma aparente "plêiade de novos", constituída por "alguns obscuros, ignorados artistas - rapazes das Escolas que, pela primeira vez, se revelaram nas artes plásticas" (228).

Dirigiu essa equipa "um novo de decidida vontade", Mouton Osório, até então motociclista desportivo que, como chefe da divisão técnica, se viu incumbido das obras da exposição e convertido em arquitecto-decorador. Os seus adjuntos, encarregues dos trabalhos de decoração, foram o pintor-decorador Octávio Sérgio, José Luis Brandão e Ventura Júnior. "Pintor forte", José Luis Brandão havia exposto no Salão Silva Porto e estaria por essa altura "a atingir a sua maioridade artística". Quanto a Ventura Júnior, para além de também "muito conhecido e estimado nos meios desportivos", como artista não era "propriamente um profissional" mas, "homem de mil e uma habilidades, t(inha) o sentido de decorador".

Apesar destes amadorismos, a Exposição Colonial não deixou de se revestir de alguma importância. O local escolhido foi o velho Palácio de Cristal, "velho casarão abandonado" - que outros equipamentos não existiam no Porto - e, como o evento se destinava, sobretudo, a divulgar o esforço colonial português "no período contemporâneo", o exterior e o interior do edifício receberam efémeras estruturas modernas. As obras de instalação iniciaram-se em Janeiro de 1934, prolongando-se por cinco meses. Tratava-se de uma operação de cosmética que adaptava o Palácio ao novo gosto, já ensaiada por Ventura Júnior durante o VIII Salão Automóvel, e desta vez a operação revestiu-se de proporções inauditas (229).

No exterior, as frentes de ferro e vidro do Palácio foram totalmente ocultas sob uma longa fachada longitudinal, projectada por Mouton Osório, na qual "as linhas curvas foram substituídas por linhas rectas" (**foto 112**). O seu traçado arquitectónico obedeceria "ao estilo moderno das modernas construções do *post bellum*", especificamente "com seu ressaibo da escola alemã que, especialmente na Europa Central e, até, na América do Norte, se difundia". Assim se ia "imprimindo uma nova característica de simplicidade e de elegância sóbria, que bem se harmoniza(va) com a hora que passa(va)", a hora da reconstrução nacional. "Nada de caprichosas curvas, complicadas ogivas e arquivoltas e de rendilhados capitéis" anunciava o *Diário de Notícias*. Em seu lugar, a "imponente" fachada de Mouton Osório era dominada por "linhas horizontais, ângulos rectos, paredes de cor lisa em perspectiva cubista..." (**foto 112**).

Tratava-se de uma fachada de estafe branco, dividida em cinco panos. O central, saliente, fora resolvido como uma fachada-frontão Art Déco, com pilastras laterais e o seu característico remate escalonado. Nela se inscrevia agora, em grandes letras salientes, o novo nome do pavilhão, convertido em Palácio das Colónias, entre uma esfera armilar e um discreto portal rectilíneo de acesso.

De cada lado da fachada surgiam duas galerias longitudinais idênticas, com alçado de dois andares, assentes sobre pilares. A parte inferior era, assim, totalmente porticada, e sobre ela rasgava-se, como uma faixa, uma estreita janela de idêntico comprimento, definindo uma

varanda interior. Por cima de cada galeria, inscreviam-se apenas as datas simbólicas da conquista de Ceuta e do certame. Nas extremidades destas galerias, como remates laterais da fachada, surgiam dois torreões cúbicos.

O torreão esquerdo assemelhava-se a uma moldura: nele se rasgava um grande janelão quadrangular, que envolvia um grande painel com motivos heráldicos, em imitação de azulejos. Rematando a cobertura plana, surgia uma enorme escultura de papelão de gosto discutível, um elefante de tromba erguida, "como símbolo da força". Mais equilibrado, o torreão cúbico do lado direito era apenas rematado ao longo da parte superior por um friso decorativo. Sob ele rasgavam-se três janelas paralelas, dispostas em assimetria, definindo bandas interrompidas de vago referente gropiusiano. Coroando a cobertura plana, erguia-se um torreão Art Déco luminoso, com a caixilharia metálica envidraçada, articulando três plintos rectos sobrepostos, como um farol da colonização (230).

No interior, a visita iniciava-se por uma secção retrospectiva. Era a Sala da História (**foto 113**), organizada pela Sociedade de Geografia de Lisboa. O depuramento modernizante do espaço, com as paredes lisas rematadas por citações, era diluído por três planisférios luminosos de grandes dimensões, pintados por Abel Moura, recém-saído da Escola de Belas Artes do Porto. Envolto em morosas alegorias, constituíram o "primeiro passo decisivo" da sua secundária carreira. O maior deles indicava as "viagens marítimas dos portugueses de 1482 a 1660", sob uma épica citação de Salazar, enquanto os outros se referiam às viagens terrestres e à expansão da língua. Possuindo a "ambiência religiosa de um templo", a sala servia de moldura ao túmulo de Afonso de Albuquerque, colocado ao centro, e à espada de Vasco da Gama, exposta numa vitrine vertical com remate neomanuelino. Nos cantos dispunham-se as estátuas de Vasco da Gama e Pedro Álvares Cabral e, ao cimo, um busto do Infante D. Henrique completava o conjunto.

Seguia-se-lhe a grande nave central, com o seu efémero revestimento arquitectural riscado por Mouton Osório (**foto 114**). Os seus colunelos metálicos, de sustentação da longa abóbada envidraçada, foram convertidos em colunas lisas rematadas por cubos salientes, a modo de

capitéis improvisados, cuja face era decorada com brasões do Império. As varandas das galerias laterais foram transformadas em lintéis rectos apoiados nas colunas, cada qual ostentando legendas nacionalistas, assemelhando-se o conjunto a uma longa arquitrave legível. Este efeito de pórtico efémero retomava, monumentalizando-a, a proposta decorativa que Ventura Júnior e Fernando Barbedo haviam apresentado no VIII Salão Automóvel. Mas desta vez também a abóbada curva foi objecto de cuidados especiais, e os seus arranques laterais, logo acima dos capitéis cúbicos, receberam composições pictóricas do cenógrafo Manuel de Oliveira alusivas à acção colonizadora. Eram oito grandes painéis rectangulares apresentando mediócras cenas figurativas, dispostos em sequência contínua como dois grandes frisos, encurvados e paralelos, separados pela clarabóia envidraçada superior. Nos extremos da abóbada, como dois tímpanos, outras duas composições semi-circulares fechavam a série.

Ao longo do eixo da nave central erguiam-se quatro grandes postes de iluminação desenhados por Mouton Osório (**foto 114**): articulavam um pilar rematado por um lampadário cilíndrico saliente, cortado por anéis luminosos, por sua vez coroado por uma corola invertida e escalonada, construída com secções cilíndricas de diferentes tamanhos. Proporcionando luz directa e indirecta à nave, estes postes luminosos Art Déco iluminavam também os painéis da abóbada. O espaço da nave central, por seu turno, apresentava uma racionalidade expositiva inédita (**fotos 114 e 115**). Fora dividido em cinco secções temáticas - Caminhos de ferro, Portos, Navegação, Missões Religiosas, Saúde e Higiene - separadas por painéis rectos e curvos, e também por plintos, definindo um percurso pré-determinado. A secção dos caminhos de ferro apresentava dioramas, a dos Portos cartas em relevo coloridas, a das Missões quadros com manequins em madeira e estatísticas decorativas, todos de "bom gosto", elaborados pelo estudante de engenharia Júlio da Costa Mota. A secção da Navegação era separada das outras por uma escultura naturalista, figurando um marinheiro ao leme, da autoria de Américo Gomes, "anónimo, humilde e obscuro artista" que então se revelava.

Nas duas naves laterais sob a galeria, apresentavam-se frisos decorativos de Octávio Sérgio sobre costumes coloniais, "com algumas curiosas notas de humorismo", cartas geográficas de cada uma das colónias, meticulosamente executadas pelo tenente Renato Boaventura, cartógrafo do exército, e também fotografias e estatísticas.

Para lá destas galerias, abriam-se as duas grandes naves laterais de remate do Palácio. Eram as galerias dos Expositores Particulares, os das Colónias à esquerda e os da Metrópole à direita. A galeria dos Expositores das Colónias foi inteiramente decorada por Ventura Júnior, num gosto Art Déco que já caracterizara o seu trabalho para o VIII Salão Automóvel. Na Exposição Colonial, Ventura Júnior optou pela estilização de motivos decorativos de inspiração africana, numa das raríssimas manifestações do Art Déco *étnico* entre nós (**foto 116**). No espaço rectangular da nave, perpendiculares às paredes, conjuntos simétricos de plintos escalonados e muretes delimitavam os sectores destinados aos expositores individuais. Estas estruturas rectilíneas, pintadas com cores lisas, apresentavam as extremidades decoradas por bandas, preenchidas com jogos geométrico-abstractos de linhas quebradas, ziguezagues, triângulos e losangos, a negro sobre fundo branco, inspiradas nos motivos tradicionais da pintura, cerâmica e tecelagem indígenas. Nas paredes dispunham-se painéis figurativos rectangulares, pintados com tintas lisas, separados por pilastras com idênticos remates decorativos. Ao centro da sala, vários plintos sustentavam grandes gamelas decorativas com base cúbica, decoradas com a mesma padronagem abstracta. Foi a decoração mais conseguida da Exposição, com recurso a uma vertente étnica que, então largamente difundida no Ocidente - da arquitectura ao mobiliário, às artes gráficas e do tecido -, surpreendentemente escassa repercussão obteve num país colonial como o nosso. Em contraste com ela, na nave lateral direita do Palácio, a secção dos Expositores Particulares da Metrópole era morosamente decorada por José Luís Brandão, com painéis decorativos de gosto naturalista (231).

Na galeria do primeiro andar, o grande destaque ia para a Sala Militar, evocadora do período da Ocupação, cujos trabalhos de instalação foram dirigidos pelo tenente coronel Alegria, sub-director do

Museu Militar. Aí se apresentavam três dioramas, da autoria dos cenógrafos Roberto dos Santos, Manuel de Oliveira e José Mergulhão, nos quais estes artistas-decoradores lisboetas demonstraram a sua "mestria e poder de cor" (**foto 117**). Animados com efeitos de luz, os dioramas representavam as campanhas da Guiné, a prisão do Gungunhana e a guerra dos Dembos. Apesar da sua ingenuidade, estes dioramas introduziam uma nota decorativa mais actualizada do que um tríptico a óleo pintado nos começos do século, também apresentado na Sala Militar. Muito apreciado, fora executado pelo tenente-coronel José Joaquim Ramos, "quase ignorado soldado-pintor" que vivera "as horas da Ocupação". Ilustrando aspectos daquela - soldados em marcha pelas terras de África - era obra de um naturalismo académico, com "uma técnica semelhante à de Carlos Reis". Estas obras díspares criavam a ambiência desejada para a apresentação dos objectos seleccionados: a espada de honra de Mousinho de Albuquerque, executada pelos ourives Rosas do Porto, a sua máscara funerária, modelada por Costa Mota, um busto em bronze e objectos pessoais do general João de Almeida, retratos de militares famosos das campanhas africanas, espingardas e utensílios de guerra.

Fora do alcance regularizador do SPN, as representações oficiais oscilavam então entre valores naturalistas e decorativismos Art Déco, assumidos com maior ou menor ingenuidade por decoradores iniciados ou não-exclusivos - e na exposição Colonial brilharam, sobretudo, os cenógrafos. Para além dos citados, ainda colaboraram nas decorações do Palácio os cenógrafos Vitória Pereira, Rebelo Júnior, Tomaz Costa e ainda Saúl de Almeida.

No exterior, os jardins românticos do Palácio foram remodelados, e convertidos no Parque do Império. Diante da fachada do edifício, ao centro de uma rotunda de canteiros relvados separados por radiais - a Praça do Império - foi erguido o Monumento ao Esforço Colonizador (**foto 112**): da autoria de Ponce de Castro e Sousa Caldas, articulava quatro hieráticas figuras simbólicas em redor de um padrão sobrepujado pela Cruz de Cristo. Nos lados dispunham-se duas fontes luminosas circulares. Paralela ao Palácio, corria a Avenida das Colónias, cortada perpendicularmente pelos extremos das Avenidas de Moçambique, à

esquerda, e da Índia, à direita. Junto da primeira contruiu-se um Luna Parque e um parque zoológico, rodeado por fossos de altas paredes e, do outro lado da Avenida, um recinto reservado a Angola. No seu prolongamento aparecia uma aldeia indígena de Moçambique. Ao longo da Avenida da Índia surgia uma Porta dos Vice-Reis, executada pelo Visconde de Alijó com minúcias de reconstituição arqueológica, e ainda uma réplica miniatural do Farol da Guia da província de Macau.

A parte posterior do Palácio das Colónias manteve o perfil curvilíneo das abóbadas das naves e foi apenas revestida de painéis decorativos, pintados com motivos estilizados de inspiração africana. Deitava para um grande lago no qual se instalaram espectaculares jogos de água luminosos (**foto 118**), servidos por maquinaria importada da Alemanha. Nas margens do lago, onde flutuavam barcos indígenas, foram instaladas as aldeias de Timor e da Guiné. Para além delas, ao longo das ruas e avenidas, foram construídos pavilhões especiais das províncias e de companhias particulares. O mais importante era o Pavilhão da Companhia de Moçambique, construído na Rua da Beira, que ligava a Avenida de Moçambique à da Índia. O seu risco arquitectural e a decoração foram executados por Leal da Câmara. Caricaturista, expositor dos salões dos Humoristas onde apresentara uma obra de cariz tardo-oitocentista afinada por prática parisiense, e equivocamente julgada moderna, Leal da Câmara dedicava-se desde a década de vinte à decoração, com abundante recurso a folclorismos estilizados. No exterior do pavilhão da Companhia e Moçambique, uma marcada preferência pelo pitoresco denunciava, afinal, idêntica persistência dos valores de oitocentos, pouco disfarçados por uma modernização mal assumida. Porque o terreno escolhido era acidentado Leal da Câmara, servindo de "arquitecto e engenheiro do mesmo passo, além de decorador", ergueu uma estrutura em vários níveis ligados por escadarias. Inspirando-se em "motivos da arte negróide", o autor ornamentou o espaço ajardinado envolvente com postes pintados com cores vivas e candeeiros sugerindo grandes batuques estilizados dispostos em canteiros floridos. O pavilhão era uma estrutura longitudinal, baixa, com um alpendre avarandado ao longo da fachada delimitado por uma balaustrada improvisada com troncos e ramos de

árvore torcidos. Na larga cornija lisa corria um ziguezague pintado. Nesta fusão algo *kitsch* de sugestões da arquitectura dos trópicos com heranças da ornamentação rusticada dos jardins românticos, denotava-se a prevalência do gosto pelos efeitos pitorescos, tão do agrado da crítica que esta considerou o pavilhão "o único rigorosamente colonial" da Exposição. A disposição do interior revelaria melhor acerto. Duas salas, "decoradas "com gosto, sem farfalhices", com uma cornija saliente para iluminação indirecta e plintos rectilíneos para exposição de maquetes e propaganda. Nas paredes, lisas, o destaque ia para um grande mapa luminoso e envidraçado do território da Companhia, executado pelo engenheiro Paulo de Barros e por Júlio da Costa Mota. Mas também lá se afixavam, entre outra documentação, algumas "telas interessantíssimas" de Abel Manta, as mesmas que tinham figurado na Exposição Colonial de Vincennes, juntamente com outras do naturalista Alberto de Sousa, paisagista e pintor de história, em evidente indefinição estética. Contudo, na opinião de um cronista, "nesta lusa terra de decoradores improvisados, onde impera(vam) o gótico manuelzinho, ou a arbitrariedade absoluta" a decoração era "de um grande acerto", e encerrava até "uma grande lição de bom gosto e composição" (232).

Nos restantes pavilhões da Exposição prevalecia o mesmo gosto pelo pitoresco exótico ou pela estilização etnográfica. Em lembrança modesta do certame de Vincennes, o Visconde de Alijó foi o autor do pequeno pavilhão da Índia, imaginando um templo onde evoluíam bailarinas. A mesma impureza transparecia no Pavilhão de S. Tomé, uma cubata de palco, ou no Pavilhão Etnográfico, onde referências africanas se misturavam com pormenores orientais. Vivendo no Brasil, o cenógrafo e decorador Saúl de Almeida era "quase desconhecido no nosso meio". Cedendo ao pitoresco orientalizante, executou o pavilhão de Macau: uma casa de chá octogonal "no estilo de Macau", lembrando um pagode de três andares. Mas foi também capaz de desenhar o pavilhão dos perfumistas lisboetas Nally (**foto 119**) numa linguagem diversa, de uma "simplicidade encantadora" que era também "um grande acerto de arte decorativa": um monumental frasco Art Déco de perfume assente sobre duas grandes caixas cilíndricas de pó de arroz

Benamor. No interior destas últimas apresentavam-se os produtos, enquanto o frasco de perfume apenas servia de marca publicitária, assemelhando-se o conjunto a um pórtico ao ar livre. Nos restantes pavilhões comerciais dominava o convencionalismo e a modéstia. Assim acontecia no do Chá Celeste, simulando um pequeno pagode, ou no da Comissão de Viticultura da Região dos Vinhos Verdes, organismo oficial, que ergueu uma pequena casa "estilo minhoto", com beirais de telha, paredes exteriores imitando azulejos com assuntos vinícolas e atendedoras vestidas com trajes regionais - e conseguindo com isso o Grande Prémio. Alguns pavilhões ainda eram francamente *kitsch*, como o pagodezinho dos floricultores Alfredo Moreira da Silva F^{os}, com um pequeno jardim "estilo oriental" decorado "com o seu lagozinho que uma minúscula ponte atravessa(va), um aquário em que andavam autênticos peixes" e também "cisnes de porcelana" (233).

Inaugurada no dia 16 de Junho de 1934 por Carmona e pelo Ministro das Colónias, a Exposição Colonial Portuguesa ia servir "de pórtico a uma reforma da mentalidade e da sensibilidade portuguesa" que, no aspecto plástico, deixou muito a desejar. Foi dominada por um didactismo ingénuo, que Henrique Galvão desejara: "na representação das épocas, no critério das sínteses, na própria decoração das coisas procurou-se absorventemente criar ensinamentos", através de uma limitada "originalidade de processos" que constituía a rotina óbvia dos artistas escolhidos. E na Exposição de Pintura e Escultura Coloniais, instalada numa das alas do palácio, predominaram o naturalismo e o academismo, largamente servido por Eduardo Malta. Mas, para a imprensa oficial, tudo se saldara num "triunfo", num "documentário vivo" onde todas as colónias portuguesas se fizeram representar, "com seus tipos, seus trajes característicos, seus costumes, suas músicas e batuques". A multidão afluíu aos milhares, juntamente com algumas vedetas, desde a Miss Galiza, que esteve presente na inauguração, ao Príncipe de Gales - futuro Eduardo VIII - que por lá passou em Setembro. Nesse mesmo mês Salazar visitou a exposição incógnito, pagando bilhete, oculto por detrás de um par de óculos escuros, até que foi reconhecido e solicitado a assinar o livro de honra. A Exposição encerrou em Setembro com um Cortejo do Império que incluiu uma

parada histórica e um desfile de carros alegóricos - alguns modernos, como o da Indústria - tirados por juntas de bois (234).

A expectativa e entusiasmo gerados à volta da Exposição Colonial do Porto haviam lançado, entretanto, na sombra o **IX Salão Automóvel**, realizado em Lisboa, no Palácio do Parque Eduardo VII. Nada de notável houve a assinalar no certame, que inaugurou em Abril e passou quase despercebido. Da sua decoração encarregou-se o cenógrafo Augusto Pina - o mesmo que havia abrilhantado a Feira das Amostras do Estoril - mas desta vez, condicionado pela falta de tempo e de verba, a decoração resultou "pobríssima" e "muito incompleta", reduzida a desinteressantes tabuletas suspensas de postes, anunciando as marcas dos automóveis expostos. A única excepção foi o stand da firma Veroil, distribuidores de óleos "Veedol", que encomendou a sua instalação ao Grupo Amplex, sob desenhos de José Rocha (**foto 120**): ao centro aparecia um painel rectangular, pintado com manchas de cor, do qual se destacava uma grande lata de óleo tridimensional, sobre duas rodas dentadas salientes, em sugestão maquinista. Ladeando o painel, duas estruturas rectas, porticadas e idênticas (**fotos 120 e 121**), com grandes letras recortadas sobre a arquitrave e balcões semi-circulares inseridos nos angulos. Era um arranjo moderno e inovador em termos publicitários, "o mais artístico do Salão", e para a sua execução foram necessários trinta operários (235).

Tal como o Porto, também Lisboa conheceu cortejos e desfiles encenados por artistas plásticos. Nas **Festas da Cidade**, inauguradas a 9 de Junho de 1934, os principais monumentos apareceram iluminados, e o olissipógrafo Gustavo de Matos Sequeira realizou um arraial no Terreiro do Paço, com a praça ornamentada para o efeito pelos Rebelo de Andrade e por Jorge Barradas. Seguiu-se-lhe um cortejo fluvial organizado por Luís Teixeira, que contou com 180 embarcações: à frente seguiu um bergantim, galeotas e saveiras do cerimonial régio, e logo depois desfilaram barcos do Tejo ornamentados, com fragatas decoradas em estilização folclórica pelos pintores Lino António, Bernardo Marques, Carlos Botelho, Tom, Maria Adelaide Lima Cruz e

Cunha Barros, pelos cenógrafos Augusto Pina e Roberto Santos, e pelo desenhador José Vilaret. À noite houve desfile de marchas e ranchos populares, com um carro triunfal do Tejo desenhado pelos arquitectos Jorge Segurado e António Varela, e decorado por Mário Eloy. Na noite de 11, representou-se no adro da Sé o Auto de Santo António, da autoria de Gustavo de Matos Sequeira e realização de Amélia Rey Colaço sobre projecto de Leitão de Barros. Grande "animador dos espectáculos populares", Leitão de Barros organizou de parceria com José de Figueiredo a reconstituição do desfile de uma embaixada portuguesa do século XVIII, o qual incluiu uma réplica de um dos coches do Marquês de Fontes, minuciosamente executada pela casa Olaio. O modernismo dava, assim, a mão ao folclorismo e ao historicismo nestas festividades oficiais, "espectáculos de evocação artística e cultura histórica" organizados pela Câmara Municipal de Lisboa sob os auspícios do SPN, com o fim de proporcionar a almejada "alegria" à população, contribuir para a sua "educação" e fazer ressurgir esquecidos "aspectos pitorescos da vida citadina" (236).

Noutros horizontes mais eruditos, Lisboa recebia nessa altura uma **Exposição de Arte Francesa**, organizada por José de Figueiredo e por André Dezarrois, conservador do Museu do Jeu de Paume. Tratava-se de uma réplica modesta que a França fazia à mostra de arte portuguesa que estivera naquele museu em 31, por ocasião da Exposição Colonial. Vieram tapeçarias, bronzes, moldagens de estátuas, livros ilustrados e reimpressões de gravuras de mestres franceses e, por decisão do Conselho Superior de Belas Artes, o Estado Português adquiriu três dos bronzes que lá figuraram: *A Idade de Bronze* de Rodin, já consensualmente admitida pela sua situação oitocentista, mas também a *Rapariga com a Bilha*, a obra-prima de Joseph Bernard que figurara no Pavilhão de Rhulmann da Exposição parisiense de 1925, e uma *Cabeça de Apolo* de Bourdelle, assim revelando uma renovação dos cânones estéticos oficialmente admitidos, ainda que dentro dos limites de um certo academismo decorativo (237).

Sem dúvida que a gramática decorativa se modernizara definitivamente em Portugal, e a **V Exposição de Rádio e Electricidade**, inaugurada em Dezembro desse ano, apresentou maior uniformidade e consistência que os certames anteriores. Desta vez teve lugar no Palácio de Exposições no Parque Eduardo VII, cujo exterior foi profusamente iluminado para o efeito pelas Companhias Reunidas de Gás e Electricidade, sob a direcção do engenheiro Pereira da Costa.

O interior, esteticamente inadequado, foi mascarado por uma decoração efémera que ocultou os arrebiques historicistas. A grande sala principal do Palácio foi totalmente decorada por Roberto dos Santos, José Mergulhão e Raul Campos, que lhe impuseram uma "camada de modernismo" mantendo todavia um "aspecto grandioso". Recorrendo a "cortinas desenhadas a traços largos, fulgurantes de bom gosto" e a "panos de cores berrantes", aqueles cenógrafos-decoradores ocultaram não só parte dos pilares e capitéis do piso inferior, como também a totalidade das estípites das galerias superiores (**foto 122**). As estípites foram transformadas em pilares rectos, e as faces destes voltadas para o interior da sala principal foram decoradas com motivos estilizados alusivos à exposição: um feixe vertical de tecido pintado com estreitas bandas paralelas de cores vivas, simulando um grande raio de luz, pendia do alto e, já sobre os capitéis dos pilares do piso térreo, o raio estilizado estreitava-se como uma flecha, rematada na extremidade aguçada por uma esfera metalizada. Cada uma destas faixas paralelas de tecido pendente arrancava, no alto, de um motivo recortado figurando uma nota musical invertida, estilizada como se fosse um capitel modernista. As varandas das galerias superiores, entre cada par destes pilares decorativos simulados, foram também disfarçadas: as do segundo andar receberam tecidos rectangulares pintados com listas horizontais de cores vivíssimas; as do primeiro andar, por sua vez, foram ocultas sob tecidos pintados com bandas horizontais e verticais, definindo quadrículas decorativas ao modo de molduras. Os pares de pilares e estípites das galerias dos extremos da sala receberam cuidados especiais (**foto 123**): aqueles elementos arquitectónicos foram também revestidos por bandas verticais de tecido pintadas com listas paralelas, como grandes bandeiras pendentes. Nos

arranques superiores, os motivos das notas musicais foram substituídos por dois enormes diapasões estilizados e recortados, justapostos a duas bandeiras rectangulares pintadas com listas horizontais. Na galeria sobre a porta, estes enormes diapasões paralelos assemelhavam-se a um pórtico festivo de boas vindas. Já na galeria do fundo da sala, entre os diapasões respectivos, foi colocada uma grande tela vertical pintada (foto 123). Tratava-se de uma composição alegórica, "de desenho firme", cujo tema era "a Electricidade, caminhando de mãos dadas com o Comércio, na senda do Futuro". Tratava-se de uma obra de cenógrafo, de um optimismo ingénuo, com duas figuras simétricas estilizadas em geometrias decorativas.

Com tão grande simplicidade e economia de meios, o aspecto geral da sala principal do Palácio foi, efectivamente, completamente transformado. Através de modestas bandeiras de tecido e de painéis recortados ocultaram-se os elementos arquitecturais e, com eles, os historicismos neobarrocos. Em sua substituição, surgiu uma linguagem decorativa Art Déco, de linhas rectas, motivos geométricos e cores vivas e lisas. O tecto envidraçado e o vigamento do salão foram ocultos por um enorme pano branco com cerca de 400 quilos de peso, através do qual se filtrava a claridade "feérica" fornecida pela rede de iluminação instalada pelo engenheiro Pereira da Costa. Era uma instalação surpreendente para a época, com lâmpadas eléctricas num total de 60.000 velas, semelhante a "uma faixa de céu resplandecente" que transformava o salão numa "apoteose luminosa", reforçando o "aspecto grandioso" da decoração e garantindo o deslumbramento dos visitantes (238).

Os próprios stands individuais haviam sido sujeitos a "um plano geral de decoração de linhas modernas" que os enquadrava "no conjunto geral de equilibrado modernismo, não havendo notas discordantes", o que só por si representava "um *tour de force* raramente alcançado em certames deste género". Apresentaram-se 35 expositores, 16 dos quais na sala principal do Palácio, 8 nas salas laterais e os 10 restantes nas galerias.

Os expositores da sala principal apresentaram-se lado a lado e costas com costas, em espaços abertos individuais quase sempre delimitados

por um painel de fundo e por divisórias laterais (**foto 122**). Todos quiseram "primar pela elegância e bom gosto", e os próprios decoradores do salão conceberam a maior parte das instalações individuais. A Companhia dos Telefones optou por uma instalação de cariz arquitectural: um pórtico semi-circular, convexo, com fustes cilíndricos metalizados, suportando uma simples arquitrave curva moldurada a néon. Para lá deste pórtico improvisado, assente sobre um palco em semi-círculo, expunham-se cartazes sugestivos sobre uma pequena central telefónica. A casa Audak apresentou-se num stand semelhante, mas menos inspirado: um fundo semi-octogonal, com colunas metalizadas nos ângulos, entre as quais pendiam tapeçarias de veludo fechando o espaço. Diante desta estrutura, dispunham-se as aparelhagens sobre plintos. A Casa Serras escolheu um espaço aberto rectangular delimitado por muretes e plintos rectos. Lá apresentou as aparelhagens "Clarion" num "ótimo trabalho de cenografia artística": sobre o murete esquerdo erguia-se uma grande figura masculina alegórica, tocando harpa, em estilização geométrica (**foto 123**), cujas formas modernizantes lembravam as decorações de cena ou a escultura efémera dos cortejos alegóricos. Surpreendentemente, o stand das Companhias Reunidas de Gás e Electricidade, desenhado por Albert Jourdain, era um dos menos interessantes do certame (**foto 124**). Tal facto devia-se ao carácter emenentemente didáctico da instalação: um simples fundo de tecido plissado diante do qual, num espaço rectangular aberto, se dispunham sobre mesas e plintos cúbicos decorados com pinturas publicitárias diversos electrodomésticos que as atendedoras demonstravam.

No pavilhão lateral direito do Palácio estava instalado o stand da Sociedade Comercial Philips Portuguesa. Notada pela sua "sóbria elegância", a instalação ocupava a área mais vasta de todas as apresentadas, e dividia-se por duas grandes salas. Os projectos e decoração vieram, certamente, dos ateliers Philips na Holanda, e o sistema de iluminação foi executado pelo engenheiro Meleiro de Sousa. Era um grande stand fechado, uma construção independente dotada de paredes e tectos falsos, e assim isolada do conjunto do certame.

A primeira sala assemelhava-se a um longo corredor, coberto por um tecto luminoso de placas de vidro fosco assentes numa quadrícula de caixilharia. De cada lado, abriam-se cinco stands individuais rectangulares, delimitados por paredes lisas de cor clara. Sobre estes stands laterais, corria uma arquitrave luminosa com legendas publicitárias, assente em finos colunelos metálicos. Ao longo do terço superior das paredes, estendia-se uma faixa horizontal pintada: esta compunha-se de painéis rectangulares seguidos, com motivos de lâmpadas e válvulas estilizadas, que alternavam com bandas de linhas ondulantes paralelas, com jogos de círculos concêntricos, com bandas rectas e diagonais, com quadrículas. Pintados com cores claras e lisas, dispostos numa sucessão contínua que nem os ângulos das paredes interrompiam, estes estilizados motivos constituíam a única decoração dos stands, conferindo-lhes um cariz de espaço abstracto. Diante destas paredes assim ornamentadas, dispunham-se apenas alguns plintos horizontais, de grandes dimensões, para exposição de aparelhagens.

Este requintado despojamento decorativo, de grande eficácia publicitária, também se encontrava na segunda sala. Era a sala destinada às audições, também ela um verdadeiro espaço abstracto (**foto 125**). A sua planta poliédrica era definida por uma série de painéis verticais idênticos, ligados entre si por uma estreita banda vertical luminosa. Em cada painel aparecia o monograma circular da Philips, luminoso, num fundo de estrelas dispersas, luminosas também. Sobre estas paredes improvisadas estendia-se o tecto falso, um *velum* de tecido branco plissado. Como mobiliário, apenas uma grande mesa ao centro, com o tampo redondo assente sobre quatro plintos rectos, e dois cadeirões estofados junto das paredes, revestidos de tecido listado. Nestes depurados interiores, os mais notáveis do certame, a luz era o principal elemento decorativo.

Os stands apresentados nas galerias eram mais modestos. Mas a Emissora Nacional, cuja inauguração coincidiu expressamente com a abertura da Exposição, apresentou nesse espaço um estúdio de rádiodifusão em cristal que causou grande admiração. As suas paredes de vidro permitiam aos visitantes "penetrar os segredos dos bastidores" e seguir os trabalhos da emissão, logo escutada na sala por intermédio

de multiplicadores de som. Teria sido esta a maior atracção do certame, inaugurado com grande pompa por Carmona no dia 1 de Dezembro de 1934, e encerrado no dia 13. O seu sucesso foi tão grande, com milhares de visitantes, que obrigou a um prolongamento de três dias para além do inicialmente previsto (239).

O ano de 1935, porém, abriu de uma maneira pouco auspiciosa para as representações nacionais. Foi o caso da **Exposição Internacional de Bruxelas**, com inauguração prevista para o dia 26 de Abril. Desde 1930 que Vítor Falcão, representante do *Diário de Notícias* na Bélgica, chamava a atenção para a necessidade de Portugal se fazer representar no evento. O caso caiu no semi-esquecimento, tendo-se finalmente decidido que Portugal não se faria representar por falta de tempo (e de dinheiro) para construir um pavilhão capaz de ombrear com os das grandes nações. A Casa de Portugal de Antuérpia resolveu então assumir o encargo de representar oficiosamente o país e de organizar essa representação. A um mês da abertura oficial da Exposição, empenhava-se na recolha de fundos, disponibilizava o mobiliário das suas instalações para diminuir as despesas, garantira um terreno no hall internacional, do qual a Alemanha desistira por falta de divisas, e contratara um obscuro arquitecto português, David Lopes, que cursara a Escola de Arquitectura de Bruxelas. Em Maio já se encontrava construído um pequeno pavilhão oficial da secção portuguesa, e um outro do Instituto do Vinho do Porto. Eram obras mediócras, semelhantes a pavilhões de feira, o primeiro com uma fachada já dominada por um grande escudo português, visível a grande distância, o segundo semi-circular, rematado por uma garrafa com 6 metros de altura. Das obras decorativas da secção portuguesa, uma única sala dividida em vários stands, encarregou-se o naturalista Alberto Cardoso, compondo um friso que articulava painéis com temas regionalistas e folclóricos: pescadores e varinas à beira-mar, vindimas no Douro, arraiais nos bairros lisboetas, mercados ao ar livre, e para o stand das colónias portuguesas, o mais vasto, duas paisagens africanas. Organizada à pressa, desarticulada e falha de critério, com stands livremente entregues ao cuidado dos expositores, a representação

portuguesa na Exposição de Bruxelas pouca ou nenhuma repercussão conseguiu (240).

Igualmente medíocre foi o stand português na **IX Feira Internacional de Tripoli**, inaugurada em 17 de Março. O comissário era o sub-director do SPN, António Eça de Queiroz, que se cingiu ao programa: "mostra(r) o estado de civilização, industrial e agrícola" a que haviam chegado as nossas colónias. Apesar do carácter comercial do certame, não fora esse o intuito oficial da secção portuguesa, mas um aparente e apregoado desejo de corresponder "ao honroso e amigável convite" dirigido pela Itália mussoliniana.

O pequeno pavilhão abrangia duas salas rectangulares. A parte superior das paredes era preenchida por um friso pintado, evocador "do esforço colonizador de Portugal": apresentava, entre brasões e escudetes, medíocres paisagens. Ao centro da sala dispunha-se um troféu, arranjo de presas de marfim, peles de animais selvagens, plantas tropicais e produtos coloniais, sobrepujado por um mapa moldurado das oito colónias portuguesas. As paredes encontravam-se repletas de monótonos quadros estatísticos e fotografias referentes à produção agrícola e industrial da metrópole e colónias, ao equilíbrio orçamental, à obra missionária, à rede de caminhos de ferro. Alinhadas ao longo do escasso espaço disponível junto às paredes, ou dispersos pelas salas, várias mesas e vitrines expunham objectos de arte indígena, modelos históricos dos uniformes dos soldados portugueses, folhetos de propaganda e inúmeras amostras: vinhos do Porto, conservas, cortiça, resinas, e também tapetes da Granja e de Beiriz, pratas da ourivesaria Leitão, porcelanas da Vista Alegre. Neste conjunto, passaram despercebidas seis pinturas alusivas à vida colonial que Jorge Barradas enviara de São Tomé. Através deste interior repleto e desinteressante o SPN pretendia, paradoxalmente, divulgar "a estabilidade, a ordem, a disciplina e o progresso constante do Império Português" (241).

Melhores cuidados, apesar de modesta, revelou a representação nacional na **Feira de Lyon**, em Abril desse ano. O destaque foi para o stand do Consórcio Português das Conservas de Peixe. Era um stand

parietal, articulando meias-colunas molduradas por latas de conservas, dispostas às centenas umas sobre as outras. Sobre estas estruturas improvisadas assentava uma cornija, na qual corria o nome do expositor em letras recortadas, pintadas de branco. A principal nota decorativa residia em vários painéis rectangulares modernistas, cada qual disposto entre os pares de colunas, como num nicho (**fotos 126 e 127**). Provavelmente pintados por Fred Kradolfer e Bernardo Marques, que seriam os autores da decoração, apresentavam as fases de produção através de estilizadas figuras individuais, masculinas e femininas, entre estatísticas e legendas alusivas (242).

Fred Kradolfer e Bernardo Marques colaboraram, em seguida, nas **Festas da Cidade** inauguradas no dia 1 de Junho. Luís Teixeira gizou a Feira do Terreiro do Paço, "grande mercado dos nossos produtos e centro de diversões populares", e contou com aqueles decoradores para a realização de vários pavilhões de linhas modernas. Lá aparecia o do Consórcio Português das Conservas de Peixe (**foto 128**), um pórtico rectilíneo ladeado por dois corpos semi-circulares; sobre o lintel aparecia o monograma, dois peixes estilizados, e na cobertura uma figura geometrizada de pescador arrastando uma rede. Já o pavilhão do Instituto do Vinho do Porto era uma caixa rectangular, com dois pórticos laterais, em cujo remate figurava um agricultor folgazão, sentado numa pipa decorada com um gigantesco cacho de uvas. O stand das Recordações das Festas (**foto 129**), era encimado pelas armas da cidade, com uma barca de S. Vicente em relevo sobre um mar de ondas estilizadas. À noite, os pavilhões eram iluminados, proporcionando aspectos decorativos inéditos. Se modernismo e folclorismo estilizado caminhavam a passo, o historicismo também não andou longe: Gustavo de Matos Sequeira imaginou a "sugestão da velha Lisboa do tempo do rei D. Pedro II", encarregando o desenhador Alfredo da Rocha Vieira de conceber um bairro seiscentista rodeado por uma cintura de muralhas góticas, com réplicas de azulejos do século XVII realizadas por Leopoldo Batistini na Fábrica Constância. Entre as atracções do conjunto, exhibia-se o interior de uma casa popular da época, toda

mobilada pelos Armazéns Olaio, segundo rigorosos desenhos fornecidos pelo director deste número das Festas (243).

Enquanto estas iam sendo preparadas, abria no Porto, em Abril desse mesmo ano de 1935, o **X Salão Automóvel**. Após a modéstia que marcara o anterior Salão lisboeta, o novo certame marcou pela opulência. O local foi mais uma vez o Palácio de Cristal, expressamente ornamentado por dois decoradores que haviam brilhado na Exposição Colonial, Ventura Júnior e José Luís Brandão, assistidos ainda pelo engenheiro José Carlos Santos da Electro-Reclamo, que se encarregou da iluminação. As estruturas metálicas da nave principal do Palácio foram ocultas sob uma efémera decoração modernista cujo plano era, aliás, muito semelhante àquele que Ventura Júnior e Fernando Barbedo haviam realizado para o mesmo local no Salão Automóvel de 1932. Novamente a longa nave principal apareceu porticada, como uma estreita praça interior de paredes claras: de cada lado, uma sucessão monótona de pares de pilares rectos suportava um lintel liso a meio, sobrepujado pela respectiva janela rectangular de iluminação (**foto 130**). Desta vez, porém, os pilares não rematavam num capitel Art Déco, mas sustentavam uma longa arquitrave lisa. Sobre esta, assentava um tecto-falso plano que, rebaixando a altura do edificio, ocultava a abóbada envidraçada da nave, alterando-lhe completamente as feições. Como decoração, em cada lintel lateral inscrevia-se um volante e, na parte inferior, uma sanca saliente proporcionava iluminação indirecta. Ao fundo da nave dispunha-se um palco para apresentação de automóveis e, ao longo do seu eixo, dispunham-se grandes candeeiros Art Déco (**foto 130**). Cada um destes era composto por três corolas rectilíneas e invertidas, colocadas umas sobre as outras, como uma grande palmeira luminosa, recurso muito frequente nos *foyers* dos cinemas da época. O resultado final era uma "atmosfera cosmopolita, onde tudo e(ra) belo, elegante e moderno", um "ambiente de distinção e notável bom gosto" muito adequado à exibição dos automóveis, expostos ao longo da nave central, e da camionagem e acessórios, apresentados nas duas naves laterais. Em sintonia com a "feição moderna e cosmopolita" do recinto, sucederam-se festas animadas por

"famosas orquestras" - entre as quais uma exclusivamente feminina -, porém o público não correspondeu inteiramente e o certame marcou, sobretudo, pela "recordação dum agradável e moderníssimo estilo decorativo" (244).

Em contraste com a sobriedade e despojamento decorativo do X Salão Automóvel, a **VI Exposição de Rádio e Electricidade**, inaugurada por Carmona a 16 de Novembro no Palácio do Parque Eduardo VII em Lisboa, caracterizou-se por uma ornamentação Art Déco verdadeiramente exuberante e cenográfica. O decorador foi mais uma vez Roberto dos Santos, coadjuvado pelos cenógrafos José Mergulhão e Raul de Campos, e ainda pela dupla Serra & Amâncio. Da iluminação exterior e interior ocuparam-se as Companhias Reunidas de Gás e Electricidade, sob direcção do engenheiro Pereira da Costa.

O aspecto da sala principal do Palácio de Exposições era "uma maravilha de realização sob os aspectos técnico e artístico", com decorações "cheias de alegria e brilhantismo", num conjunto "surpreendente de beleza nas suas linhas modernas e harmonia das cores" (foto 131). Se no certame anterior o barroquismo dos elementos arquitecturais havia sido, sobretudo, oculto sob bandeiras e panos pintados, desta vez recorreu-se a painéis recortados que criaram uma estrutura decorativa completa. Os capitéis dos pilares do piso inferior receberam candeeiros Art Déco: duas pirâmides invertidas, sobrepostas como uma corola-palmeira luminosa, que na parte superior se abria numa floreia decorativa. No seu prolongamento, as estípites barrocas da galeria do primeiro andar foram transformadas em elegantes pilaretes rectilíneos, em cujo terço superior uma pequena mísula sustentava uma lira estilizada. No par de pilaretes dos topos da sala, sobre as respectivas mísulas, assentava um feixe de colunelos luminosos, iluminados a néon. Em redor da sala, ligando estes pilaretes e ocultando as varandas das galerias, corriam duas arquitraves: a inferior articulando sancas para iluminação indirecta, a superior percorrida por uma faixa horizontal luminosa. O tecto abobadado foi novamente oculto por um grande *velum* liso, rectangular, com o tecido

plissado nas molduras laterais, que revestia uma poderosa instalação para iluminação eléctrica.

Ao centro da sala, erguendo-se a grande altura, destacava-se uma monumental "alegoria à rádio e electricidade", desenhada por Roberto dos Santos e esculpida por Leopoldo de Almeida (**foto 132**): um enorme feixe de raios estilizados, quase tocando o tecto luminoso, amparado lateralmente por duas figuras de mulher afrontadas, de fria correcção académica, lançando-se para o alto de braços estendidos, com mantos rectilíneos pendentes e estilizados como caudas de cometas. Nas faces inferiores do grupo escultórico, recortava-se em dois plintos horizontais a designação do certame, e aí se ocultavam focos de luz que, iluminando o conjunto de baixo para cima, proporcionavam uma iluminação espectacular e cenográfica.

Juntamente com esta alegoria escultórica Art Déco, a iluminação foi a nota decorativa mais destacada do conjunto. O engenheiro Pereira da Costa procurara "harmonizar a decoração e a luz por meio duma colaboração íntima entre o artista decorador e o engenheiro especializado" e os próprios decoradores, "pensando na luz", não fizeram o ante-projecto "sem ouvir o engenheiro" (245).

Apresentaram-se no certame 34 expositores, divididos pela sala principal, pelos pavilhões laterais e pela galeria do primeiro andar. Em redor do grupo escultórico, cuja planta definia uma cruz grega, exibiu-se o mesmo número de firmas, repartidas por 4 espaços poliédricos. Eram espaços abertos, delimitados por muretes rectos, com as faces recortadas em degraus escalonados percorridos horizontalmente por tubos cromados (**foto 131**). O conjunto destes muretes-balcões definia um grande rectângulo, em cujos ângulos exteriores se erguiam quatro postes Art Déco para iluminação: um pilar octogonal sustentando uma corola circular, na qual se erguia um grande diamante facetado e luminoso. Nestes stands centrais se apresentaram as Companhias Reunidas do Gás e Electricidade, com uma instalação demonstrativa da utilização prática dos electrodomésticos, e a Companhia dos Telefones, com um mostruário retrospectivo destes aparelhos, entre os quais se destacava aquele que pertencera a D. Luís.

Se estas instalações não permitiam alterações na estrutura decorativa, o mesmo não acontecia com os restantes stands, instalados fora do recinto, cuja decoração foi deixada ao arbítrio do expositor. O espaço onde eles se instalaram (pavilhões laterais e respectivos corredores de acesso, galerias superiores) viu a sua fisionomia barroca totalmente transformada através de painéis lisos de revestimento e pilares rectilíneos de sustentação, numa efémera e despojada estrutura arquitectural, cuja sobriedade modernista contrastava com a encenação Art Déco do salão principal. Por seu lado, os stands individuais integravam-se "na linha geral artística da exposição", apresentando-se "de forma a cativar os visitantes". A Rádio Lisboa, por exemplo, instalada sob a galeria do salão, apresentava as suas aparelhagens sobre um simples plinto horizontal. No painel vertical do fundo destacava-se um mapa-mundi, dois hemisférios recortados, sobre o qual corria uma arquitrave recta com o nome da firma. Numa dos corredores de ligação aos pavilhões laterais aparecia o stand da Sociedade Nacional de Aparelhagem Eléctrica, fabricantes das lâmpadas "Lumiar", numa curiosa instalação de exaltação nacionalista: um espaço aberto delimitado por muretes, com um fundo semi-circular. Aí se apresentava o escudo das quinas, ladeado por painéis rectangulares de diferentes alturas, escalonados. Sobre cada painel, uma corola circular suspendia um modelo de candeeiro comercial. Ao lado deste stand, a instalação da Electro-Reclamo (**foto 133**), um espaço rectangular, publicitava os seus reclamos luminosos e surpreendia pela originalidade da decoração: um pilar exento fora revestido por dezenas de tubos de néon paralelos, dispostos horizontalmente, alternando com faixas publicitárias. Nas paredes lisas e claras apresentavam-se discretos anúncios luminosos em tubo de néon, entre os quais as iniciais da companhia. Num dos pavilhões laterais, totalmente revestido por painéis, instalou-se a Sociedade Lusitana de Electricidade, representantes da AEG/Telefunken: um espaço rectangular fechado, com as paredes percorridas por pilares adossados, sobre os quais corria uma cornija saliente com legendas publicitárias. As paredes, de cor clara, eram decoradas com meias-canais horizontais e, nos nichos rectilíneos entre os pilares, inscreviam-se balcões para exposição de produtos.

Igualmente sóbria, a decoração teria sido confiada a Jourdain. Nas galerias do primeiro andar, presidiu o "mesmo espírito de arte e bom gosto", e lá se apresentou o Rádio Club Português em dois stands individuais.

Oscilando entre uma ornamentação Art Déco, feérica e cenográfica no salão principal, e um modernismo sóbrio e equilibrado no espaço restante, a VI Exposição de Rádio e Electricidade foi a mais cuidada deste tipo de certames, um conjunto "magnífico", valendo acima de tudo como lição prática das possibilidades decorativas da luz. Não se encontraram "grandes novidades em matéria de iluminação", mas lá se apresentaram algumas curiosidades do *design*, como um simbólico candeeiro "Salazar", lançado no mercado pela Empresa Eléctrica de Lisboa Ld^a (246).

No ano seguinte, no dia 17 de Maio de 1936, era solenemente inaugurada por Carmona a **Exposição Distrital de Santarém**, certame regional no qual brilharam igualmente os cenógrafos. "Grande certame do Ribatejo", que pretendia ser o "mostruário das suas riquezas, do seu trabalho, das suas possibilidades vitais", a Exposição contou com vários pavilhões efémeros. Uma fachada monumental, "de linhas modernas e altas colunas encimadas pelas armas dos diferentes concelhos do Ribatejo", dava entrada no recinto do certame, vedado "por artística muralha" ornamentada com Cruzes de Cristo. Seguiu-se-lhe um monumento efémero, uma "alegoria ao Ribatejo" com um campino a cavalo picando um touro, executado pelo cenógrafo Manuel de Oliveira. À direita erguia-se o pavilhão de Tomar projectado por Henrique Tavares, pintor e professor da Escola Comercial e Industrial local, e executado por Quintino Duarte. Era uma construção modernista "de linhas simples", longitudinal e de cobertura plana saliente: uma caixa rectangular pintada de branco, com plintos rematados de esferas nos ângulos, uma fachada lisa com um portal recto rematado pelas armas da cidade, e fachadas laterais com colunelos ritmicamente adossados, servindo de mastros de bandeiras. Ao centro da cobertura erguia-se sobre uma torre rectilínea sobrepujada por uma grande Cruz de Cristo luminosa, em lembrança do pavilhão histórico de Vincennes,

que dominava o certame. Como decoração parietal, dispunham-se painéis de Silva Júnior com os principais motivos turísticos da cidade, pintados em gosto naturalista. Era, portanto, uma obra desigual, tal como desiguais eram os restantes pavilhões, na sua maioria concebidos pelo cenógrafo e decorador Saúl de Almeida que, esquecido da sua contribuição Art Déco para a Exposição Colonial do Porto, optava agora por medievalismos estilizados de encomenda e por folclorismos assumidos. Foi o que aconteceu no "curioso" pavilhão de Torres Novas, medíocre castelinho de feira com torreões e merlões, ou no "interessante" pavilhão de Almeirim, composição *kitsch* de pipas de adega e campinos a cavalo recortados em cartão, numa ingénua "alegoria ao bom vinho da região". A estilização medievalizante também assumiu foros de reconstituição arqueológica, como no pavilhão de Santarém, projectado por Saúl de Almeida, onde dominava a torre das cabaças, com a reconstituição no interior de um claustro conventual da cidade. Foi até mais explícita no enorme pavilhão de Vila Nova de Ourém, da autoria de Domingos Palma, reprodução do respectivo castelo com 16 metros de altura por 25 de comprimento. Pelo meio ficavam obras híbridas, como o pavilhão do Cartaxo, com a sua fachada rectangular ladeada por dois torreões rectilíneos envidraçados, mas com as notas eclécticas de uma "porta de casa à antiga portuguesa", com beiral de telha, e um frontão decorado por cachos de uvas. Finalmente haviam obras mais actualizadas, como o "moderno" pavilhão de Alpiarça, construído pela Construtora Moderna Ld^a, ou o stand de Alcanena, projectado por António Cristino, "delicioso no seu modernismo e síntese" (247).

Pomposamente se pretendeu que a modesta Exposição-Feira de Santarém fosse "a estação de partida de uma outra Grande Exposição Nacional, a realizar em Lisboa", que constituísse "um museu permanente e constantemente variado das actividades da Nação". E este grande certame, a **Exposição da Revolução Nacional**, que então comemorava o seu Ano X, abriu as suas portas precisamente no dia 28 de Maio, no recinto do Palácio do Parque Eduardo VII. Organizada pela União Nacional, contou com Paulino Montês como autor do plano

arquitectural e decorativo, e orientador geral dos trabalhos de pintura e escultura, estes entregues a uma vasta equipa. O arquitecto geral, por seu turno, rodeou-se de dois técnicos dos trabalhos da exposição: o arquitecto Luís Alexandre da Cunha, que dirigiu os trabalhos de construção dentro e fora do Palácio, e o engenheiro Joaquim Malheiro, que se encarregou dos trabalhos de iluminação.

A Revolução Nacional era anunciada como a "etapa de um movimento redentor", revestindo-se "dum exaltador e reconfortante simbolismo". Ninguém podia duvidar da "eternidade da data de 28 de Maio de 1926", a partir da qual se fizera "uma nação aprumada, altiva, de braços erguidos, de pés agarrados à terra firme", conseguida através de "uma política de autoridade e ordem". Para expressar tal redenção, exaltação, simbolismo, eternidade, aprumo, altivez, autoritarismo e ordem, Paulino Montês olhou para o exemplo plástico da Itália mussoliniana, e gizou em imitação daquela uma encenação monumentalista, de estilização greco-romana.

À entrada do Parque um pórtico monumental, pintado de branco, definia o tom solene do certame (**foto 134**): um hemiciclo interrompido no eixo central, composto por duas colunatas em sector de círculo. Cada colunata articulava uma arquitrave curva entre dois pilares rectilíneos, suportada por duas meias-colunas adossadas e por quatro colunas exentas, lisas, sem bases nem capitéis. Os pilares centrais, de maior dimensão, eram rematados por dois escudos com as quinas, e ladeavam um espaço aberto de acesso ao fundo do qual se erguia, como um écran rectangular, uma sucessão de pilares lisos, idênticos, dispostos em sucessão paralela. Nas faces destes corria o nome do certame, em letras relevadas. Ao efeito classicizante e romano da estrutura, expressivo de uma política autoritária, aliava-se o detalhe barroquizante de um acesso duplo, em eixo quebrado, com a configuração de um T moldurado por curvas. Era, efectivamente, uma arquitectura simbólica, sobejamente expressiva de uma via monumental e classizante com a qual se procurou identificar a arquitectura salazarista oficial, ela própria oscilante entre várias propostas plásticas diferenciadas. Para além deste pórtico, o caminho serpenteante que conduzia ao Palácio era moldurado por padrões simbólicos - um fuste

de coluna, sobre um plinto liso, rematado por um capitel de quatro escudos das quinas adossados - que depois se perfilavam alinhados à entrada do edifício. A encenação do recinto completava-se com uma tribuna de honra longitudinal, rodeada por escadarias, com 8 colunas lisas em cada fachada sustentando uma arquitrave rectangular, moldurada por uma cornija saliente. Entre as colunas pendiam grandes reposteiros, atados ao fuste, e no interior da improvisada estrutura dispunham-se cadeiras cedidas pela Casa Alcobia. Encantado com o resultado, Cottinelli Telmo ainda louvaria o conjunto dois anos passados, falando a propósito de um "monumento ciclópico", de um "teatro de ópera", de um "cartaz" publicitário extremamente adequado.

O fim da exposição era pôr "a Nação ao facto da obra do seu ressurgimento, levada a cabo nos diversos sectores da actividade Nacional", e com esse propósito Paulino Montês desenhou o plano interior que modificou a fisionomia do Palácio (**foto 135**): a entrada fazia-se pelo pavilhão lateral esquerdo, convertido em átrio rectangular. Seguiam-se, encadeadas em sucessão, ligadas por pequenos corredores, quatro salas de planta centrada, dodecagonais, com as paredes formadas por painéis rectangulares pintados, dispostos na vertical. Eram as salas da defesa e educação; corporações, justiça, saúde e assistência; colónias e economia nacional; e a sala das finanças. Desta, inflectindo em cotovelo, seguia-se para duas outras salas de idêntica feição, já no corredor posterior do edifício: a sala do comércio, indústria e agricultura, e a sala das obras públicas. Extremamente curiosa, a planta era dominada pelo princípio da parede-esculpida de inspiração romana, evidente no encadeamento de salas centradas, como ilhas autónomas de paredes rectas cortadas por arestas reentrantes. No seguimento do percurso, chegava-se ao salão principal do Palácio, cujo acesso se fazia por uma extremidade lateral. Este salão mantinha a sua configuração rectangular, e via as suas galerias barrocas ocultas por paredes falsas. Ao longo do salão, dispunham-se agora duas filas paralelas de quatro colunas lisas, definindo uma nave central e duas naves laterais de cinco tramos. Rodeando toda a sala, rasgavam-se nichos rectos nas paredes - quatro nos lados e três nos remates - separados por pesadas pilastras lisas, como capelas de uma basílica

antiga (**foto 135**). Era, na verdade, uma planta engenhosa, que dotava a sala - dedicada à "Apoteose da Revolução Nacional" - de uma ambiência quase mística. Saindo pela extremidade lateral direita, como se passássemos para uma sacristia, seguiam-se duas outras salas encadeadas e, tal como as anteriores, ligadas por estreitos corredores. Mais simples, estas salas eram octogonais, respectivamente dedicadas às regiões norte e sul, e dotadas de saída única para o exterior.

Em cada sala uma das oito salas poligonais interiores, ao longo das suas paredes-painéis verticais, de madeira e estuque pintados de branco, inseridas em molduras rectangulares, corriam legendas propagandísticas encimadas por pinturas explicativas. Perfaziam um total de 71 painéis com a "análise sumária de vários capítulos da governação pública", num intuito eminentemente didáctico e propagandístico. Foram autores das pinturas alguns modernistas, como Lino António, Estrela Faria, Clementina Manta, Jorge Barradas e ainda Maria Helena Vieira da Silva, entre outros pintores académicos e naturalistas, como Varela Aldemira, Ricardo Bensaúde e Fernando Santos. Entre as obras mais notáveis, Lino António apresentou um "Combate ao Desemprego" e um "Estatuto do Trabalho Nacional" de referente cézaneano, Jorge Barradas um "Distrito de Faro" de folclorismo estilizado, Estrêla Faria alegorias aos "Edifícios" e à "Pesca" com figuras lineares preenchidas a tintas lisas, e Vieira da Silva uma sintética alegoria aos "Hospitais" sobre um fundo de ladrilhos perspectivados, onde já se anunciavam as suas pesquisas espaciais no âmbito do abstraccionismo.

No salão principal expunham-se relevos escultóricos de Barata Feio e Henrique de Bettencourt, mas também de Maximiano Alves e Raúl Xavier. Henrique de Bettencourt apresentou uma alegoria à "Assistência e Saúde" de recorte Art Déco e uma evocação das "Corporações" algo gráfica, e Barata Feio uma alusão às "Obras Públicas" mais dinâmica. Ao fundo, diante de um vasto nicho de volta perfeita, rasgado como uma capela-mor, apresentava-se a enorme estátua alegórica da "Revolução Nacional", de Maximiano Alves: uma figura feminina de cabelo apanhado e túnica pregueada, segurando uma palma na mão esquerda, com a mão direita erguida desenrolando um

texto, provável alegoria à Constituição de 33, paradoxalmente filiada nos padrões oitocentistas do naturalismo académico em que o autor se formara. Também se expunham no salão, em lugar destacado, duas grandes telas alegóricas de António Soares, alusivas à "Defesa da Pátria" e à "Terra Portuguesa": a primeira mais pretensiosa e épica, em articulação piramidal de combatentes com ressaibo oitocentista, a segunda mais doce e decorativa, com uma figura de mulher amparando uma criança. Apesar das tonalidades claras, o fundo de nuvens e manchas de cor por onde perpassavam *putti* evocava Columbano, explicitando a crescente banalização artística que ia afligindo o ilustrador mundano dos anos vinte que Soares fôra, infelizmente lançado agora pelas vias do academismo (248).

Longe destes horizontes ideológicos, onde a arquitectura e a decoração eram claramente justificadoras de poder, o **XI Salão Automóvel** revestiu-se uma estética moderna que apenas visava servir a causa comercial e mundana. Realizou-se no ano seguinte, no Palácio de Cristal portuense e, desta vez, foi finalmente inaugurado pelo próprio Carmona, em Abril de 1937. Ventura Júnior encarregou-se da decoração, como já era hábito, e mais uma vez modernizou efemeramente o interior do edifício convertendo-o em longa avenida porticada (**foto 136**): de cada lado, uma sucessão de pilares e lintéis rectos, pintados de branco, com cada tramo encimado por um painel decorativo rectangular. Sobre este rasgava-se um espaço vazio, como uma fresta horizontal, por sua vez rematada por idêntico painal decorativo que ocultava a respectiva janela. O aspecto da nave central era, assim, o de uma longa sucessão de duas faixas paralelas, separadas por uma fresta longitudinal, assentes sobre uma fila de pórticos rectos absolutamente idênticos. Cada painel da faixa inferior apresentava a todo o comprimento um jogo de meios círculos concêntricos recortados, enquanto na superior ostentava quartos de círculo dispostos junto aos lados: a visão de conjunto proporcionava um interessante efeito decorativo, o jogo óptico de uma longa grega ondulada e luminosa que percorria lateralmente a nave (**foto 136**). Esta fora novamente rebaixada

através de um tecto falso de tecido, que ocultava a abóbada, no qual apareciam a intervalos simples lustres hemisféricos em vidro.

No palco ao fundo da nave apresentavam-se os Chrysler e, a partir da escadaria que lhe dava acesso, um longo tapete percorria o eixo longitudinal do salão. De cada lado sucediam-se os automóveis, separados por canteiros floridos, e causou sensação a presença do "Edfor", protótipo nacional. Na galeria lateral esquerda instalou-se a camionagem: o espaço era "acanhado" e, "tratado com certo descuido", fez com que os veículos ficassem "mal colocados, não se destacando". A nave lateral direita, por seu turno, foi reservada aos modestos stands de acessórios e indústria nacional. Para a entrada do Salão Holandês do Palácio, reservado aos modelos Ford e Lincoln, Ventura Júnior desenhou uma notável frente Art Déco, explorando largamente os seus recursos lumínicos e gráficos: moldurando o portal de acesso, cada parede lateral apresentava três estreitos nichos verticais, profusamente iluminados, delimitados por pilastras salientes rematadas por três bandas luminosas paralelas, em simulação de capitéis. Inserida em cada nicho, sobre uma prateleira luminosa horizontal, destacava-se uma floreira hemisférica, donde emergia uma composição simétrica de três caules floridos, fantasiosamente executada com os logotipos metálicos da Ford.

O trabalho de Ventura Júnior foi considerado "interessantíssimo, requintadamente artístico", e foi a razão principal das analogias que a imprensa então estabeleceu com os Salões automóveis europeus. Era ainda uma decoração Art Déco, marcadamente gráfica, na qual a linearidade da grega ondulante da nave central era sublinhada pela variedade de efeitos lumínicos: aquele motivo decorativo aparecia alternadamente iluminado ou obscurecido, dotando a nave principal de uma multiplicidade de aspectos surpreendentes (249).

Porém, mais uma vez, o certame passou relativamente despercebido perante a expectativa de uma grande exposição que se anunciava. Foi a **Exposição Histórica da Ocupação no Século XIX**, realizada no Palácio do Parque Eduardo VII e solenemente inaugurada no dia 19 de Junho de 1937. Gizada por Francisco Machado e organizada por Julio

Cayola, respectivamente ministro e agente geral das Colónias, tinha por finalidade "mostrar o esforço ingente realizado pela Nação durante o século passado", do qual resultara a posse do Império Colonial. O fulcro da Exposição era "o período intenso da ocupação militar" na segunda metade de novecentos, posto em paralelo com os "princípios de autoridade" que o Estado Novo então praticava na Metrópole. Mas tratava-se também de uma exposição retrospectiva, onde "toda a grandeza dos descobrimentos e das conquistas" fornecia "a razão histórica" da colonização que, "desenrola(ndo)-se através dos tempos, com uma sequência lógica, como obedecendo a um determinismo histórico", fundamentava a acção colonial de Salazar.

Perante este certame, a própria Exposição Colonial do Porto aparecia, sobretudo, como uma das meras realizações "por assim dizer, descritivas da importância real da riqueza económica e das nossas criações civilizadoras nas Colónias", que haviam proporcionado "ao povo uma impressão mais ou menos tangível do conjunto do seu valor".

Diferente era o alcance da Exposição Histórica da Ocupação. Esta revestia-se agora de um significado "mais vivo e profundo", verdadeiramente transcendente, constituindo "uma das mais belas e emocionantes revelações que os portugueses poderiam receber": falava-se "no Império com justa exaltação da sua espiritualidade, da sua grandeza territorial, dos seus tesouros, do seu poder político". Afinal, propalava-se que fôra "pela Fé, e com ela, que os portugueses tornaram possível o seu Império Colonial". E nesta evocação mística e profética "da magnitude imponente do edificio imperial", erigido "pedra a pedra e alma por alma", evocava-se o "Missionário", o "Soldado", o "Lavrador", o "Pioneiro" e, sobretudo, "o chefe com que Deus dotou Portugal" (250).

Através deste providencialismo as bases e ideológicas do Estado Novo adquiriam uma fundamentação histórica e mística, e por ele se apelava a todos os portugueses que viessem "em romagem consagrar nos Feitos de seus maiores a decisão forte de os repetir".

Mas o anacrónico Palácio do Parque Eduardo VII "não se prestava propriamente para uma exposição desta índole" e, na falta de outros equipamentos, "teve de ser modificado. Abriram-se novas salas,

surgiram verdadeiros salões, taparam-se galerias" e por fim "fez-se quase um novo palácio". Como resultado, "por completo desaparecera sob a surpreendente camuflagem" a antiga traça. O arquitecto indigitado para o efeito foi Artur Fonseca, e como decorador principal foi escolhido Fred Kradolfer, enquanto o engenheiro Carlos Santos, da Electro-Reclamo, se encarregou da luminotecnia. Os trabalhos processaram-se a um ritmo alucinante: iniciados a 14 de Fevereiro, ficaram concluídos exactamente quatro meses depois, o que constituía um *record* de tempo para a época. Na opinião da imprensa, os artistas decoradores "souberam traduzir (...) em manifestações plásticas de toda a ordem essa comemoração de feitos gloriosos e trabalhos formidáveis, dando-lhe uma elevada expressão de beleza moderna".

O recinto do Parque Eduardo VII foi, mais uma vez, objecto de uma encenação efémera. Junto à praça do Marquês de Pombal foi erguido um pórtico de entrada. Tratava-se de um pórtico "elegante", em substituição do monumentalismo puro e duro que caracterizara aquele que Paulino Montês desenhara para a Exposição do Ano X: uma longa arquitrave encurvada, onde corria o nome do certame, assente sobre oito fustes de coluna, lisos, dispostos a intervalos. Entre o par de colunas central, mais espesso, inseria-se um relevo rectangular com "o emblema da Exposição" - a Cruz da Ordem de Cristo sobre uma estilizada Rosa dos Ventos - enquanto os outros sectores recebiam canteiros com arbustos talhados em bola, como se saídos de um jardim vienense dos começos do século. Dando o tom estético do certame, era uma depurada estrutura moderna ao serviço da propaganda Imperial, num monumentalismo mais diluído e afastado do pesado triunfalismo romano que marcara a Exposição do Ano X. Transposto o pórtico via-se logo, adaptada ao lago do Parque, uma grande fonte luminosa, realização do engenheiro Carlos Santos. Ao cimo, diante do Palácio, surgiam outras duas fontes luminosas mais pequenas e, entre ambas, um globo terrestre com a indicação de Portugal e das colónias, circundado por quatro motivos alegóricos simbolizando a navegação, a guerra, a fé e o trabalho. Exteriormente "engalanado de grandes panejamentos das cores do Império, ao longo das suas vastas platibandas", o edificio do

Palácio fazia "uma linda e bizarra mancha, e à noite, profusamente iluminado, o seu perfil recortava-se a ouro".

No interior, as paredes laterais do átrio foram decoradas com doze reproduções de bandeiras das Navegações e Conquistas, "artisticamente dispostas" e, ao centro, sobre um soco marmoreado, erguia-se o busto do general Carmona, da autoria de Maximiano Alves, numa "primeira sinalização do Estado Novo". Em frente, de cada lado da porta de ingresso na primeira sala, estavam colocadas as duas grandes estátuas da Exposição de Vincennes, o Infante D. Henrique de Francisco Franco e o Afonso de Albuquerque de Diogo de Macedo. A iluminação, que "tanto no átrio como em todas as salas", fora gizada pelo engenheiro Carlos Santos, era "verdadeiramente deslumbrante e de forma indirecta, a cores".

Após o vestíbulo, a visita iniciava-se pela Sala Nobre, também chamada Sala dos Brasões (**foto 137**). Estava "deslumbrantemente iluminada", e "oferecia um aspecto de requintado gosto": "à inspiração das linhas arquitectónicas", que a crítica considerou "verdadeiramente nova e feliz", associava-se "através das imagens e doutros elementos duma decoração imponente, a força dum alto sentido alegórico". Era uma sala rectangular, um imenso espaço vazio com *parquet* de madeira, onde predominavam "um tom de marfim velho, macias tenuidades de verde". Toda a decoração se concentrava ao longo das suas paredes, divididas por pilastras lisas e salientes em sectores verticais - cinco nas paredes laterais, e três na parede do fundo. A meio da altura destes sectores corria uma arquitrave horizontal, dividindo-os em duas metades idênticas: na superior, junto à cornija, sucedia-se a heráldica dos navegadores e conquistadores, brasões salientes pintados por Júlio Santos segundo notas fornecidas por Afonso de Dornelas. Na metade inferior corria outro friso de brasões e, nas zonas dos sectores centrais, de cada lado da sala, inseriam-se dois baixos-relevos alegóricos de Albuquerque Bettencourt: alusivos às navegações e às conquistas, retomavam o cânone nunogonçalvesco proposto por Francisco Franco, desta vez inspirado nas tapeçarias de Pastrana. Ao fundo da sala, os sectores laterais recebiam, na parte superior, os brasões de D. João I e de D. Duarte, e na inferior os dos infantes da "Ínclita Geração". Entre

eles, o sector central era rasgado a toda altura por um nicho com remate em arco (**foto 138**), no qual se apresentava um painel pintado por Arlindo Vicente com a alegoria da chegada dos portugueses à Índia, uma figura simbólica cavalcando um monstro marinho, adaptada da *Carta Marina Navigatoria* de Waldseemuler. Na base do painel foi colocado um tanque semi-circular, simulando uma fonte luminosa, onde se erguia uma miniatura de caravela das descobertas, sobre um mar de lâminas de metal recortadas em estilização de vaga e iluminadas por debaixo, realização artística de Francisco Duarte. A sala era totalmente envolvida por uma larga cornija contracurvada, articulando dezenas de mísulas recortadas, que sustentava um tecto plano e luminoso (**foto 137**). O efeito global era o de uma arquitectura de interiores modernista que oscilava entre o monumentalismo comedido de uma sala de audiências e o mundanismo de um salão de chá - este último aspecto reforçado pela discreta presença de estreitas faixas de reposteiro plissado que molduravam a heráldica superior e o nicho do fundo.

Seguia-se a Sala de Marrocos, um longo e despojado corredor com tecto envidraçado, iluminado por globos de vidro opalino suspensos de uma haste tubular metálica. Concebidos por volta de 1920 por um desenhador anónimo, estes económicos candeeiros fabricavam-se então industrialmente, aos milhares, introduzindo uma nota funcional que não destoava da solenidade evocadora do certame (251). Ao longo das paredes apresentavam-se expositores com a superfície funcionalmente inclinada, contendo documentação e, a meio do lado esquerdo, a toda a altura da parede, destacava-se um grande mapa dos "Fastos Portugueses de Marrocos", dados "em linhas modernas e sintéticas" por Roberto de Araújo. Mas a principal nota decorativa residia em três "imponentes" baixos-relevos parietais de Barata Feyer, figurando D. Sebastião e os Infantes D. Fernando e D. Henrique, também eles de inspiração pictural. Quase idêntica à anterior, "sóbria como uma aula", a Sala dos Monumentos Literários era outro corredor funcional onde, em expositores alinhados junto às paredes, se apresentavam raridades bibliográficas, com realce para a primeira edição d'*Os Lusíadas*.

O despojamento e a funcionalidade foram também as tónicas da sala seguinte, a Sala do Brasil, cujo cariz eminentemente didáctico tornava

injustificadas grandes minúcias decorativas. Era um espaço quadrangular de cores claras, com cobertura plana e paredes lisas, dividido em duas metades. Na primeira, inserido num nicho rectangular, do lado esquerdo, destacava-se um grande tríptico pintado pelo cenógrafo e decorador Saúl de Almeida, que já conhecemos da Exposição Colonial do Porto: três sintéticos mapas ilustrativos da formação da unidade territorial brasileira. Em redor, sobre expositores horizontais e verticais, apresentava-se documentação raríssima, como as cartas de Pero Vaz de Caminha e a de mestre João Físico e, ao centro da sala, numa vitrine vertical independente, cartografia e manuscritos. A segunda metade da sala, rectangular também, era ilusoriamente separada da anterior através de um pesado pórtico recto, sob cujo tecto muito rebaixado se rasgavam estreitas vitrines horizontais nas três paredes envolventes. Profusamente iluminadas, apresentavam estampas alusivas e pequenos manequins vestidos com réplicas de uniformes militares brasileiros dos séculos XVIII e XIX. Entre elas dispunham-se quatro pequenos baixos-relevos de Armando Mesquita, decalcados de gravuras e mapas, figurando uma mina de diamantes setecentista, a batalha de Guararapes, uma alegoria ao pau-brasil e o Padre António Vieira catequizando. "Rica de monumentos", a Sala do Brasil apresentava uma arquitectura banal mas, apesar disso, dominada por preocupações funcionais.

Contrastando com ela, a Sala do Oriente era a mais interessante do conjunto, numa cuidada encenação que recorria a uma arquitectura Art Déco de cunho cinematográfico. "No seu plano de organização, representa(va) um ensaio", e esse cunho experimental justificava o inusitado partido estético adoptado (**foto 139**). Era um espaço quadrangular fechado mantido numa relativa penumbra, em cujos ângulos se destacavam quatro grandes candeeiros-palmeira, do tipo frequente nos foyers dos cinemas: cada um deles articulava seis corolas rectilíneas invertidas e sobrepostas, proporcionando uma feérica iluminação indirecta. No tecto dispunham-se duas grandes vigas luminosas salientes, cruzadas em "X", de cujo centro irradiavam meias-canais rectilíneas que se espalhavam pela cobertura, definindo um grafismo estelar. Na parede fundeira rasgava-se um profundo nicho

iluminado, como uma capela funerária, em cujas paredes envolventes Mário Eloy reinterpreto decorativamente, baseando-se em documento histórico, a tentativa da tomada de Aden: aí se apresentou o túmulo que em Goa conservava o corpo de Afonso de Albuquerque. Nas paredes em redor destacavam-se, pontualmente iluminados, um mapa da ocupação portuguesa da Índia Oriental pintado por Lino António, quatro pequenos baixos-relevos de Armando Mesquita ilustrativos da presença lusa no Oriente, inspirados em motivos decalcados de gravuras e dos biombos Nam-ban, e ainda os retratos antigos de D. Francisco e D. Pedro de Almeida. Ao centro da sala um expositor horizontal envidraçado, com braços em cruz, repetia o motivo das vigas luminosas do tecto. Desprovido de estilizações monumentalistas, era um notável ambiente de cunho arquitectural Art Déco, afectando o mundanismo da sua gramática decorativa a um contexto solene, exemplarmente servido pela luminotecnia. Mais do que de qualquer outro motivo, destes "delicadíssimos" efeitos de luz decorria uma impressão "de profundo respeito e deferência".

O mesmo acontecia na sala seguinte, a Sala da Fé (**foto 140**), onde a luz se revelou o mais notável e actualizado elemento ornamental. Dava-lhe acesso um pequeno vestíbulo em cujas paredes laterais se apresentavam, envoltas numa moldura arqueada, as ascéticas figuras de Santo António e S. Francisco Xavier, esculpidas por Hein Semke no seu característico primitivismo expressivo.

Transposto este, abria-se o conjunto mais cenográfico do certame: idealizado pelo Ministro das Colónias, consistia na reconstituição de um templo românico, uma longa nave de três tramos envoltos por arcarias, coberta pela respectiva abóbada de berço, rematada por uma réplica de capela-mor (**foto 140**). Ao ensaio de uma arquitectura não assumidamente religiosa, apresentado na Exposição do Ano X, sucedia agora uma reconstituição verdadeiramente arqueológica, em fundamentação mística do regime. Tratava-se de um historicismo purista de mau augúrio, que já se desejava servir "de modelo a futuras construções": feixes de colunelos adossados, rematados por capitéis românicos em estuque, sustentavam teorias de arquivoltas; grandes arcos torais simulavam a descarga do peso da abóbada sobre longas

colunas; na ábside da capela-mor, moldurada pelo seu arco triunfal, erguia-se o Cristo das Missões, expressamente vindo do Museu Nacional de Machado de Castro, impondo "logo ao visitante uma presença divina". Estes ficaram "encantados com esta sala, duma estranha e espiritual beleza", "muito bem iluminada", com "luz difusa, de tons de nácar e madrepérola", pelo engenheiro José Carlos Santos: a nave encontrava-se na penumbra, destacando a capela-mor ao fundo, profusamente iluminada; ocultos nos capitéis e na cornija, focos direccionados iluminavam as arquivoltas e a abóbada de baixo para cima, reforçando o dramatismo da encenação. Além da luminotecnia, a única nota actual residia numa rosácea rasgada na parede fundeira da nave lateral, moldurando um notável vitral de Almada Negreiros, que "ard(ia) em tons de jóia": uma cruz latina rodeada por anjos em adoração notavelmente desenhados, afins daqueles que, por essa altura, Almada ia dando aos vitrais da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora de Fátima, o templo modernista polemicamente inaugurado no ano seguinte.

Nas naves laterais, a presença de Almada ficou também registada em duas excelentes pinturas. Faziam parte de um conjunto de cinco grandes telas rematadas em arco inseridas em capelas fictícias, ilustrativas da obra, "digna de Cristo", que Portugal desenvolvera nas colónias: vocação à Fé ou catequese; ensino e trabalho; assistência e caridade; exploração de regiões desconhecidas; e o testemunho do martírio e do sangue. Almada Negreiros encarregou-se dos dois primeiros temas: o baptismo de um índio brasileiro por um jesuíta, "tela magnífica e brilhante" de um primitivismo *naif* admiravelmente assumido; e duas figuras de missionários, ele presidindo a uma serração no exterior, ela ensinando uma negrinha a conjugar o verbo "amar" sob um pórtico perspectivado, noutro tipo de primitivismo, desta vez derivado das composições dos mestres do *quattrocento*, e lembrado também da obra que Vieira da Silva pintara para a Exposição do Ano X. Muito aquém destas obras notáveis ficaram as restantes telas. Ricardo Bensaúde evocou a caridade missionária numa composição simétrica de duas religiosas em largas manchas de cor, ainda modernizante, e o naturalista Domingos Rebelo tratou da Propagação da Fé e do Martírio do jesuíta

D. Gonçalo da Silveira no Monomotapa, obras mediócras e pretensiosamente columbanescas.

Após o historicismo arqueologizante da Sala da Fé, abria-se a Sala da Marinharia (**foto 141**). Diametralmente oposta à anterior, era uma "ampla" sala rectangular, iluminada pela "tonalidade glauca" dos globos de vidro opalino suspensos em três fiadas da cobertura plana. O modernismo dominava a sua estrutura e decoração, resultando numa "das criações mais felizes e belas da Exposição". A parede do fundo era dominada por um grande planisfério luminoso rectangular, retomando o exemplo da Exposição de Vincennes, ladeado por duas molduras verticais iluminadas. Foi executado por Ventura Ferreira - o decorador da secção portuguesa na Exposição de Antuérpia - e indicava as rotas marítimas dos navegadores portugueses, animadas por um movimento luminoso progressivo. A parede lateral esquerda era porticada: quatro pilares rectos a ela adossados definiam cinco nichos rectangulares, nos quais se apresentavam preciosidades cartográficas e um Painei dos Navegadores pintado por Manuel Lima e João Augusto Silva. Sobre os pilares corria uma larga cornija arquivada que, inflectindo em ângulo recto, se prolongava pela parte superior da parede fundeira. Ao longo desta cornija de remate Almada Negreiros pintou um friso decorativo contínuo, de estilizadas rosas dos ventos, naus e caravelas. A parede lateral direita, por seu turno, era totalmente ocupada por um enorme quadro rectangular, também pintado por Almada. Tratava-se de um mapa-mundi com a representação dos naufrágios contados pela *História Trágico-Marítima*, e para o efeito o pintor adaptara à geografia moderna o mapa de Cantino (1502). Simultaneamente didáctica e decorativa, a obra anunciava já o vasto planisfério que o artista pintaria, três anos volvidos, para a sede do *Diário de Notícias*. Ao centro da despojada sala dispunha-se uma miniatura de caravela, enquadrada por quatro padrões de Bartolomeu Dias e Diogo Cão. Através destes elementos o público apreciava "com a elementar evidência da Geometria que ele esta(va) habituado a ver no écran de cinema" a acção ultramarina, e nesta apreciação crítica se detectava a preocupação didáctica do sintetismo decorativo.

Seguidamente, o percurso conduzia às duas Salas Militares. A primeira, envolta em "luz de ouro", era um imenso espaço rectangular, com a cobertura plana longitudinalmente percorrida por duas vigas luminosas paralelas. Ao longo das paredes dispunham-se prateleiras horizontais envidraçadas, contendo espadas de honra e condecorações, apoiadas em dezanove plintos rematados pelas bandeiras das campanhas. Sobre elas corriam trinta e dois monótonos retratos a lápis de capitães coloniais dos séculos XIX e XX, executados por Eduardo Malta no seu apreciado academismo. Na parede do fundo, ao centro, destacava-se um baixo-relevo alegórico de Maximiano Alves, alusivo ao atentado que vitimara João Ferreira do Amaral, governador de Macau: em sintonia com a modernidade da sala, o autor procurara uma actualização mimética, dando a figura do governador sobre um cavalo geometrizante, empinado sobre um dragão estilizado. Foi a contribuição plástica mais válida do conjunto, completado ainda por quatro longos painéis figurativos pintados por Arlindo Vicente, dispostos na parte superior das paredes laterais: "muito decorativos", corridos como frisos, aludiam a episódios da carreira de Celestino da Silva, Teixeira Pinto, Mousinho e Martins de Lima. Mais morosa ainda era a *maquette* da estátua equestre de Mousinho que viria a ser erguida em Lourenço Marques, da autoria de Simões de Almeida sobrinho. Naturalista, foi apresentada no centro do salão, sobre um soco quadrangular, rodeada por quatro troféus de relíquias bélicas dramaticamente iluminados, de baixo para cima, "por uma claridade azulada". A solenidade que transmitiam era, contudo, aligeirada por dois pares de longos sofás modernos, estofados, informalmente dispostos no eixo da sala.

Um certo informalismo dominava também a segunda Sala Militar, cuja arquitectura revelava uma cuidada preocupação expositiva (**foto 142**). Era uma sala rectangular dividida, no sentido da largura, em duas metades idênticas. Na primeira metade um pórtico rectilíneo, assente em quatro pilares lisos exentos, corria ao longo das paredes. Sob estas três galerias porticadas apresentava-se diversa documentação: a parede do fundo, à esquerda da entrada, recebeu um gráfico vertical de Fred Kradolfer, alusivo às campanhas de Mousinho, e as paredes laterais painéis com fotografias. Abaixo destes, dispunham-se vitrines

horizontais envidraçadas assentes sobre suportes em tubo metálico. Articulavam uma estreita caixa rectangular de madeira suportada por uma estrutura de tubo único e contínuo, com a forma de dois "U" paralelos nos quais se apoiavam os lados maiores da vitrine: os quatro pés tubulares, verticais, rematavam em semi-círculo, e inflectiam num travessão inferior de ligação. Cada um destes expositores constituía, por si só, um objecto de equilibrado *design*, revelando a maturidade de um percurso funcionalista que, partindo das propostas vanguardistas dos catálogos de mobiliário internacionais empiricamente adoptadas pelas oficinas metalúrgicas e de serralharia, culminava agora em soluções inéditas e originais, provavelmente da autoria do próprio Kradolfer. Ao centro, no espaço desocupado desta metade da sala, uma estrutura semelhante em tubo metálico, desta vez articulando quatro "U", suportava uma grande mesa rectangular, sobre a qual se expunha uma *maquette* de Emmérico Nunes: tratava-se da reconstituição do assalto a Chaimite, moldurada por pequenas réplicas de palmeira, com figuras miniaturais alinhadas como soldadinhos de brinquedo, dando a representação comparativa das forças de Mousinho em face dos 3.000 vátuas do Gungunhana. A propósito dela, um comentarista falou de "empolgantes teatros, com bonecos esquemáticos", atribuindo a sua autoria também a Kradolfer. Neste ingénuo exercício de modelismo reatava-se o exemplo decorativo que Carlos Botelho apresentara no stand da Companhia dos Telefones por ocasião do Salão da Voga, reactualizado agora com manifestos propósitos didácticos. Fechando o conjunto, nos pilares laterais que suportavam a arquitrave que envolvia esta secção, rasgavam-se duas vitrines verticais, semelhantes a montras de loja, nas quais se perfilavam dez outras miniaturas de soldados coloniais trajados com uniformes característicos.

Estes pilares-montra salientes delimitavam, como guardas avançadas, a segunda metade da sala. Uma vitrine vertical contínua, envidraçada do piso à cobertura, estendia-se ao longo das suas três paredes. Nela se apresentavam, alinhados em fila, dezenas de retratos de vultos das campanhas coloniais dos séculos XIX e XX, enquanto o espaço central permaneceu desocupado.

Um corredor de passagem ligava esta secção à Sala do Drama Militar, caracterizada por uma dramática encenação conseguida com surpreendente economia de meios. A crítica julgou-a uma "câmara impressionante pela sugestão de sofrimento e morte", um "recanto de glória e saudade, recolhido como um templo", iluminado "por uma luz de sonho", "uma mística claridade lunar". E, na verdade, o seu apelo emocional foi largamente servido pela luminotecnia. Era uma pequena e despojada sala quadrangular, cujo fito era a evocação do "drama da nossa acção colonial". De cada lado da entrada apresentavam-se dois baixos-relevos parietais do secundário escultor Manuel de Oliveira, alegorias aos massacres de Angola e Moçambique, graficamente estilizados. Ao fundo, inserido num nicho rectangular, destacava-se um tríptico - o mesmo que figurara na Exposição Colonial do Porto - do tenente-coronel José Joaquim Ramos, oficial que servira na Ocupação: no painel central uma coluna avançava penosamente pelas desérticas paragens africanas, num dos laterais dois soldados dessedentavam-se, no outro um ferido era auxiliado na marcha. Obra naturalista, "de extraordinária intensidade dramática", fora pintada nos começos do século e esquecida, até que a Agência Geral das Colónias finalmente a adquiriu. O seu "patético realismo" era reforçado pela presença de uma única cruz colocada diante da parede direita, "nimbada de claridade". Ao centro da sala, imersa na penumbra, dispunha-se uma escultura alegórica de Hein Semke alusiva ao "Drama Colonial", um bloco maciço do qual emergiam três expressivas figuras de soldados, um investindo com uma bandeira, outro esmagando um indígena, outro ainda caído entre os anteriores. "Imponente" e "dramático", o grupo era iluminado ascendentemente, através de um potente foco colocado a seus pés, dissimulado sob uma espada simbólica, provocando dramáticos efeitos de luz e sombra.

Ao impacto emocional deste núcleo, cuidadosamente encenado, sucedia uma terceira Sala Militar (**foto 143**), onde o modernismo arquitectural e decorativo novamente servia a retórica colonial. A porta de entrada era ladeada por brasões de armas das colónias portuguesas. Rectangular, a sala apresentava cada parede lateral dividida por três altos pilares lisos, assim definindo dois nichos para apresentação de

esquemáticos mapas verticais pintados por Fred Kradolfer. Os da parede esquerda aludiam ao território angolano, os da direita ao moçambicano. Ao longo do eixo central, em três expositores horizontais iluminados inferiormente, outros mapas da mesma autoria referiam-se à Guiné, Índia e Timor.

Esta tónica didáctica era reforçada nas galerias superiores do Palácio, cujas paredes apresentavam gráficos e mapas esquemáticos realizados por pintores e decoradores, entre vitrines com documentação. Na primeira galeria, a secção referente à "Penetração e Povoamento" foi subdividido em sub-sectores: quatro destes descreviam a ocupação colonial nos meados do século passado, apresentando um fundo de "cartografia artística" de Cunha Barros. A secção das "Viagens de Carácter Científico e Político" apresentava quatro mapas esquemáticos alusivos de Sarah Afonso, duas cartas de Francisco do Amaral e uma outra de Lino António, estilizando uma prancha de atlas seiscentista. Da "Instrução" ocupou-se Manuel Lima, com uma tábua cronológica, da "Política Médica e Sanitária" Francisco da Silva, da "Sociedade de Geografia" a pintora Aurora Severo. Em duas salas anexas destacavam-se "dois elementos de alto valor instrutivo", uma enorme carta luminosa da "Expansão da Língua Portuguesa", realizada por José Rocha sobre dados do professor David Lopes, e um gigantesco mapa, igualmente luminoso, das "Navegações, Conquistas e Explorações dos Portugueses nos séculos XV e XVI". Coube ao decorador Ventura Ferreira a compilação, coordenação e pintura deste "ensaio cartográfico" cujo enquadramento central, "em estilo de portulano", media 6 x 5,90 metros, enquanto nas secções laterais corriam os nomes dos navegadores, conquistadores missionários e exploradores. A última secção desta galeria era dedicada à "Cultura Colonial", e nela se apresentou um quadro ideográfico de Estrela Faria.

Na segunda galeria a secção da "Administração Colonial" contou com tabelas ideográficas de João Augusto da Silva, e ainda com uma relação nominativa, também parietal, do arquitecto António Varela. Um painel alegórico ladeado por duas tábuas de efemérides, da autoria de Hugo da Costa Pereira, referia a "Luta contra os Negreiros", e três

tábuas de Maria Amélia Mesquita Cardoso a "Política Indígena". Roberto de Araújo, por seu turno, apresentou dois quadros com legendas para a secção da "Política de Limites", explicitando o ante e pós Conferência de Berlim. Dois quadros de Lino António representavam o "Mapa Côr de Rosa" e as fronteiras coevas de Angola e Moçambique, enquanto as resultantes do Tratado de 1891 couberam em parceria a Silvino Vieira e José de Lemos. A secção da "Economia" foi tratada através de gráficos de Morais Carvalho, tábuas de Aurora Severo e de Hugo da Costa Pereira, e ainda quadros de Maria Amélia Mesquita Cardoso e da parceria Silvino Vieira-José de Lemos,

A visita culminava na apoteótica "Sala do Acto Colonial", publicado em 8 de Julho de 1930. Era uma sala "sóbria, de linhas elegantes, duma expressão solene e, a bem dizer, didáctica" (**foto 144**): um vasto e despojado espaço poliédrico, rematado por uma parede encurvada como um nicho. Diante deste, em lugar de honra, erguia-se sobre um plinto cúbico a estátua de Salazar, que Francisco Franco representara envergando as longas vestes de catedrático da Universidade de Coimbra. Obra paradigmática, de uma pertinente frieza escultórica, era um verdadeiro "retrato e alegoria do Estado Novo, criador de uma nova ordem". Sobre as paredes laterais, lisas, destacavam-se quatro tábuas rectangulares molduradas, nas quais se apresentavam, em letras salientes, os princípios da legislação portuguesa sobre o Império Colonial. O tecto, plano e envidraçado, proporcionava iluminação zenital, enquanto o piso era revestido por um *parquet* de madeira polida delineando uma retícula de enxaquetado losangular. Nenhuma decoração portanto, para que a atenção se concentrasse exclusivamente na figura do Presidente do Conselho e nos seus princípios ideológicos. Semelhante contenção e economia apenas fora observada na Sala da Fé, onde um núcleo de arcarias historicistas conduzia o visitante ao Cristo das Missões. Agora, neste espaço moderno também rematado em ábside, como uma capela secular, encontrava-se subjacente a gravidade de um certo providencialismo messiânico de apologia do Chefe. E já se pretendia que a Sala do Acto Colonial fosse "a primeira sala de outra Exposição que se faça de hoje a alguns anos".

A exposição caracterizou-se "toda ela por beleza, elegância, harmonia e bom gosto", oscilando ecleticamente por propostas de um historicismo purista, quase arqueológico (a Sala da Fé), por inusitadas alternativas Art Déco, revividas a título experimental (a Sala do Oriente), por modernismos monumentalizantes tingidos de impurezas de salão (a Sala Nobre), por um funcionalismo modesto valorizado por imaginativas soluções expositivas (a Segunda Sala Militar), por dramáticas encenações reminiscentes dos artificios de cena (a Sala do Drama Militar), e por austeras propostas modernas eficazmente apologéticas (a Sala do Acto Colonial). Nenhuma sedimentação estética ou opção plástica definitiva, talvez justificada pela escassez de tempo disponível ou pelo elevado número de decoradores, indistintamente repartidos entre modernos e académicos, e também entre artistas de primeira água, secundários e amadores.

Na inauguração predominaram "as fardas e os fatos de cerimónia", entre "as vestes purpuradas" da Igreja e as "manchas lindas dadas pelas *toilettes* das damas". Salazar foi saudado a toques de clarins e continências, Carmona por uma salva de tiros. Lá se encontravam "as maiores capacidades" do Estado, oficiais do Exército e da Armada, "todos os nomes do Ministério", o cardeal patriarca e outros prelados, diplomatas, "meia dúzia de nomes consagrados" das ciências e das letras - com destaque para Júlio Dantas. À noite, todo o regime celebrou um soleníssimo Te-Deum nos Jerónimos, presidido pelo cardeal-patriarca, com honras da Marinha e da Legião Portuguesa no interior e exterior do templo, cenograficamente iluminado pela Electro-Reclamo (252).

Enquanto em Lisboa o país era embalado neste discurso histórico e providencialista, sem compromisso estético de maior, noutros horizontes geográficos e culturais outro tipo de retórica, servida por notável opção plástica, havia-se já afirmado. Foi a propósito da **Exposição Internacional de Paris de 1937**, na qual a representação portuguesa, inaugurada a 10 de Junho, constituiu porventura a mais importante realização decorativa da década.

A origem do magno certame parisiense remontava ao ano de 1929. Pretendia-se, então, organizar uma nova Exposição das Artes Decorativas em 1935, com o fim de sustentar e proteger os ofícios artísticos, sobretudo o artesanato de luxo, ameaçados pela rarefacção da encomenda derivada da crise económica mundial. Temporariamente adiado em 1934, o projecto da Exposição renasceu depois, acrescido da vertente das obras públicas como forma de combate ao desemprego, do desejo de fazer uma "Exposição Internacional da Civilização", na linha das orientações pacifistas e solidárias do final dos anos vinte, e ainda da incidência na vida operária e campesina. De "Artes e técnicas na vida moderna" se denominou então o certame, e desta incidência num tema específico derivou então o seu carácter internacional (e não universal), num desejo de reunir e mostrar "as obras originais dos artistas e dos industriais". Mas tal aliança entre a arte e a técnica gerou as maiores ambiguidades interpretativas, com incidência indistinta nos tradicionais "ofícios artísticos" orientados para os objectos de luxo, no artesanato entendido como produção regional, e ainda na arte especificamente ao serviço da indústria.

O resultado final foi o de uma mega-exposição inaugurada em Maio, reunindo cerca de 300 pavilhões, 44 dos quais estrangeiros, numa área de 105 hectares. O Sena constituía a "espinha dorsal" do certame, enquanto o seu fulcro residia na colina de Chaillot: ao cimo, na Praça do Trocadero, erguiam-se o Pavilhão e a Coluna da Paz, símbolos impotentes perante a crescente ameaça dos regimes totalitários e o sangrento conflito civil que se desenrolava em Espanha; seguia-se-lhes o Palácio de Chaillot, monumental conjunto dos arquitectos Carlu, Boileau e Azéma - este último antigo professor de Cristino da Silva -, construção definitiva, definidora do "estilo de 1937", essencialmente classicista na sua composição e modernizada no seu vocabulário. Sucedendo às minudências gráficas e mundanas do Art Déco, esta obra paradigmática e não-académica, admiravelmente integrada no sítio, era simultaneamente expressiva de uma dignidade oficial e evocadora da grande tradição francesa, remetendo para valores universais de permanência e estabilidade particularmente reconfortantes numa época de crise.

A magnífica esplanada do Palácio de Chaillot, percorrida por fontes e terraços, rematava na Ponte de Iéna, expressamente alargada para o efeito. De cada lado da esplanada sucediam-se, disseminados pelos jardins, vinte e dois pavilhões estrangeiros, com especial destaque para os da U.R.S.S. e da Alemanha. Respectivamente desenhados pelos arquitectos Albert Speer e Boris Iofan, estes dois colossos ameaçadoramente afrontados aos pés da Torre Eiffel constituíram o *ex-libris* da Exposição, premonitórios da noite mortal que em breve se abateria sobre o mundo em guerra: o pavilhão soviético era um complexo de perfil aerodinâmico, rematado por uma torre de oito andares que sustinha "O Operário e a Kolkhosiana", colossal grupo escultórico de Vera Moukhina, paradigma dos cânones estalinistas do realismo socialista oficial; sustendo o assalto das duas figuras como uma fortaleza, o pavilhão nazi era também uma imensa mole vertical de 35 metros de altura, com uma monumental e gelada ordem de pilastras caneladas coroada pelo símbolo do Estado, a águia sobre a suástica. Do mesmo modo, no pavilhão da Itália fascista de Piacentini, o classicismo e os caracteres "nacionais" encontravam-se presentes, porém estritamente aliados aos caracteres "modernos", numa sintética busca da unidade arquitectural de melhor qualidade plástica que era, afinal, comum ao "estilo de 1937" das democracias ocidentais.

Os restantes países procuraram igualmente exprimir o "espírito nacional" através de pavilhões adequados, geralmente com uma expressão moderna. Tal pesquisa expressiva recorria a citações da arquitectura tradicional, estilizadas, outras vezes aos próprios materiais utilizados, considerados representativos e identificadores, ou ainda ao arranjo decorativo das salas, onde predominou uma intenção claramente didáctica servida pelo recurso a painéis legendados, gráficos, estatísticas e dioramas. Representativo desta última opção foi pavilhão que a República Espanhola, envolvida na guerra civil, encomendou ao arquitecto Jose-Luis Sert: erguido no espaço de cinco meses, construído com materiais modestíssimos, era uma obra notavelmente racionalista onde as obras de arte - entre as quais a *Guernica* de Picasso - se aliavam às superfícies murais quase integralmente revestidas por montagens fotográficas (253).

Foi neste quadro crepuscular, de uma grande festa que anunciava o fim de todo um mundo, que foi organizada a representação portuguesa. Em Junho de 1936 foi aberto concurso para uma construção efémera que traduzisse "o carácter ou fisionomia das coisas portuguesas", e entregava-se a sua direcção técnica e artística ao S.P.N., que a exerceria por intermédio de António Ferro, o comissário indigitado. O programa oficial era vastíssimo, propondo a demonstração da "contribuição portuguesa para a civilização do Mundo", e também "da obra e o pensamento políticos do Estado Novo", dos "ideais colonizadores portugueses", do "interesse turístico e etnográfico" do país, e ainda dos "principais produtos da indústria e do solo nacionais".

Contudo, a representação nacional na Exposição foi objecto de dúvidas e hesitações. Se para António Ferro nada havia "a temer dos confrontos com outras nações quando se trata do jogo do passado", o caso mudava de figura num certame dedicado às "Artes e Técnicas na vida moderna". Nessas condições, e apesar do "nosso renascimento (ser) um facto indiscutível", era-nos "impossível lutar com outras nações", pois o país "não tive(ra) ainda tempo de entrar a fundo no domínio das *Artes e Técnicas*": não só não poderíamos "deslumbrar o mundo com máquinas complicadas", que as não possuíamos, como também nos encontrávamos desprovidos de artesanato de luxo e até mesmo de indústrias artísticas.

Mas, interrogava-se António Ferro, "a arte de bem governar um povo não se enquadra(va) no programa vasto, infinito (da) Exposição"? Não seria "um Estado Novo, harmonioso no seu equilíbrio e nas suas proporções (...) uma obra de arte contemporânea"? Por outro lado, "não haver(ia), acaso, arquitectura, escultura, poesia na construção de um regime novo?" A própria "ciência financeira de Salazar" não valeria "como um exemplo definitivo de técnica moderna?"

Se os outros países "davam a lição", fornecendo "as ferramentas, os aparelhos, os processos científicos", nós daríamos "o exemplo", mostrando como era possível "com esses progressos, em dez anos, renovar um país" que se salvaguardava "dos perigos" e do "encanto diabólico" de tais invenções. O país que Ferro via transformado "num país pastoral, doce, vergiliano", no qual "as mais belas máquinas" eram

ainda "as máquinas de Deus: os homens", contemplava então "do seu longínquo farol, os homens que se agita(vam) inutilmente". E, como criação "digna de ser exposta", bastava-lhe a sua "paz social" (254).

Estava assim justificada a participação portuguesa na Exposição de Paris de 1937, e com ela a opção estética escolhida: para o director do S.P.N., das representações nacionais na Exposição Ibero-Americana de Sevilha e Colonial de Paris ficara "um cliché perigoso", o historicismo purista. Numa exposição "essencialmente moderna" como a de 37, era "quase impossível" o país ser admitido "vestido à época" (255).

Dos projectos que o júri apreciou saiu justamente vencedor o de Keil do Amaral, batendo a proposta mimeticamente modernizada do próprio Raul Lino. Pugnando morosamente "por uma nacionalização do modernismo arquitectónico" Tomás Ribeiro Colaço, director da *Arquitectura Portuguesa*, enquanto admirava a "essência nacional" do novo Trocadero, ia divulgando mediócras propostas recusadas: um projecto de Taveira Soares de inspiração neobarroca, outro de João Simões de referente neomanuelino, ainda premiado com menção honrosa (256).

Os organizadores da representação esforçaram-se "por domar as nossas ambições" pois não se pretendia que "o progresso real" do país ultrapassasse "a medida do homem e do seu destino". Como tal, o pavilhão concebeu-se "voluntariamente modesto", e o próprio Keil reconheceu que as circunstâncias reforçaram essa modéstia: dimensões rigidamente inexcedíveis, verba reduzida a uns escassos 5.000 contos para construção e manutenção, aquela limitada ao prazo insuficiente de onze meses que o arquitecto pessoalmente acompanhou *in situ*, tecnicamente assessorado por Jorge Segurado.

O local escolhido para o pavilhão era excelente, "na mais concorrida zona da Exposição" (**foto 145**): perto da Ponte de Iéna, na margem direita do Sena, num terreno longitudinal delimitado pelo rio e pela Avenida de Tóquio. Para colmatar o desnível de cota, Keil desenhou uma estrutura alongada em dois andares, dotada de duas fachadas (**fotos 146 e 147**), intencionalmente "discreta, despretensiosa mas equilibrada", cuja escala humana contrastava violentamente com a

esmagadora desmesura dos pavilhões alemão e soviético, próximos dela (257).

O projecto inicial revelava a influência determinante da moderna arquitectura holandesa, numa admiração por Dudock expressamente assumida pelo autor: uma notável estrutura racional, de coberturas planas, constituída por um depurado corpo rectangular alongado, paralelo ao rio, dinâmica e perpendicularmente rematado na extremidade esquerda por um corpo principal mais elevado e saliente, recto como uma caixa, e na extremidade direita por um discreto corpo destinado às escadarias de ligação. Porém o programa exigia "um edificio moderno mas português", que fosse "como que um grande cartaz de Portugal sobre o Sena". Keil procurou reduzir ao mínimo essas condições, contudo a versão final apresentou um certo número de elementos que o arquitecto reconheceu "que, noutras condições, com mais liberdade de acção, não se teriam empregado". Por imposição da encomenda, foram assim feitas algumas concessões decorativas ao tradicionalismo (**foto 148**): na fachada voltada para o rio o andar inferior do corpo longitudinal, que o arquitecto previra totalmente envidraçado, apresentava agora uma arcaria cega, numa sucessão de cinco arcos de volta perfeita rematados por uma estreita banda horizontal de janelas. Ao longo do andar superior destacavam-se, no eixo de cada arco, cinco esguios baixos-relevos verticais, coroados por idêntico friso superior de janelas. Muito semelhantes àqueles que figuravam na Exposição Histórica da Ocupação, representavam Afonso de Albuquerque, Vasco da Gama e Cabral, esculpidos por Barata Feio, e ainda o Infante D. Henrique e Fernão de Magalhães, da autoria de Canto da Maya. No lado esquerdo, projectando-se perpendicularmente a partir do segundo andar deste corpo longitudinal, o corpo principal avançado apoiava-se inferiormente em dois pilares lisos, e a sua face voltada ao rio era ornamentada com um enorme escudo das quinas, justaposto a bandas verticais de janelas e coroado por quatro mísulas de sustentação de mastros de bandeiras. A fachada voltada à Avenida de Tóquio, por seu lado, recebia uma Cruz de Cristo.

Tais concessões não prejudicaram, porém, o racionalismo que presidiu ao projecto. Ergueu-se em primeiro lugar uma estrutura de

pilares, vigas e lages de betão armado, que permitiu contornar o problema da cheia anual do rio: enquanto as águas corriam ao nível do piso baixo, acabavam-se rapidamente as paredes e divisórias dos pisos superiores, com recurso a placas de estafe pré-fabricadas prontas a receber pintura. Quando o nível das águas baixou, seguiu-se idêntico processo para o piso térreo. Por outro lado, as plantas foram estudadas de modo a satisfazer as dependências pedidas, "que eram muitas", a assegurar a facilidade de circulação e a sequência lógica do percurso. No final, sobrepunham-se no corpo principal dois vestíbulos e uma Sala de Honra superior, ligados por escadarias, e no corpo longitudinal oito salas paralelas (quatro em cada andar), rectangulares ou quadrangulares (**foto 149**), que o arquitecto entendeu "pequenas na sua maioria" devido às exigências do programa e da área disponível, apenas 1.600 metros quadrados (258).

Porém a concepção e decoração destes interiores caracterizou-se por uma qualidade surpreendente. A esta "lição de bom gosto" acrescia "a função importante da ornamentação na obra de arquitectura", saldando-se a representação portuguesa por um "nível excepcionalmente elevado". Para Keil o segredo de tal sucesso residia, simplesmente, "no comando único", personificado por António Ferro. À liberdade e sageza por este revelada na escolha dos seus decoradores modernistas, "irmanados por tendências e gostos semelhantes" - e Ferro rodeou-se de Fred Kradolfer, Bernardo Marques, José Rocha, Botelho, Tom, Emmérico Nunes e Paulo Ferreira - aliou-se uma vontade comum para o fim em vista, culminando numa "unidade tão raras vezes conseguida" que era, afinal, a preocupação artística subjacente à organização da própria Exposição de 1937.

No discurso inaugural do pavilhão o comissário não deixou de referir que ele era "obra duma equipa de moços artistas portugueses, architectos, decoradores, pintores", cujos nomes não citava porque todos haviam trabalhado "como um só homem". Assim se evitara o "bric-à-brac heterogéneo" que Keil lamentava nas representações anteriores, marcadas pela presença do "busto do fundador e respectiva peanha de mogno", pela "Torre de Belém constituída por garrafas de vinho do Porto", pelos "caixotes com as latas de sardinha ou com os

boiões de compota", "pelo mau cartaz, nem sequer emoldurado". Não teria assim acontecido caso o comissário se recusasse pôr "à margem os reclames particulares" ao tratar do comércio e indústria, ou se porventura "cada uma das instituições oficiais (...) tivesse chamado a si o encargo de pôr de pé a secção, ou parte da secção, que lhe dizia respeito?" (259).

O pavilhão português era "o pavilhão da ordem", e o seu interior "uma preciosa síntese de Portugal da Revolução Nacional, de Portugal do Estado Novo" (260). A visita iniciava-se pelo Vestíbulo Principal, voltado para a Avenida de Tóquio e inserido na zona saliente do corpo principal do edifício (**foto 150**). Dotado de iluminação zenital, o vestíbulo era percorrido por um corredor central, delimitado por escadas laterais que conduziavam ao piso inferior. Toda a atenção incidia na estátua de granito de Salazar esculpida por Francisco Franco (cuja réplica figurava na Exposição Histórica da Ocupação), solenemente colocada sobre um soco ao fundo do átrio de remate. Resumo da "ordem", que constituía o "verdadeiro objecto da nossa exposição", com ela se pretendia exprimir "o carácter profundamente intelectual do nosso regime de autoridade": para Ferro, "em Portugal e(ra) a ditadura (...), mas a ditadura do professor, a ditadura da razão". Por detrás da estátua uma escadaria em cotovelo conduzia a pequenas dependências funcionais e, nas extremidades dela, duas entradas rectangulares, com duplas portas de madeira dotadas de puxadores modernistas em tubo metálico, abriam para a Exposição e para os escritórios da administração. Do lado esquerdo do vestíbulo, perto da porta da Exposição e na parede sobre a escada, um painel em cortiça pintada com "coloridos vivos e harmoniosos" representava as "armarias portuguesas", decorativamente reinterpretadas em relevo por Kradolfer e Bernardo Marques. "Anunciando todo o resto", na opinião do crítico francês da revista *Art et Décoration*, combinando "os elementos heráldicos (...) com os motivos modernos e essas superfícies lisas, de contornos sinuosos, que Fernand Léger pôs em moda", o painel conjugava o escudo das quinas e a esfera armilar, o mar, uma caravela e um sol radioso, tudo aquilo que para o comissário eram "os *ex-libris* da

História Portuguesa". Nenhuma concessão, contudo, era feita ao historicismo, e o mesmo sucedia nas restantes salas do pavilhão.

As duas primeiras salas da Exposição, reservada ao corpo longitudinal, eram consagradas ao sistema político e económico do Estado Novo. Como em todas as outras, o acesso fazia-se pela extremidade lateral direita, ficando a parede do fundo voltada na direcção da Avenida de Tóquio. Na Sala do Estado, quadrangular, destacava-se ao fundo um grande baixo-relevo vertical esculpido por Albuquerque Bettencourt, a "Imagem do Estado Novo Português" (**foto 151**): em cinco bandas escultóricas sobrepostas, separadas por barras com legendas, inseriam-se dezenas de figurinhas simbólicas, como uma banda desenhada, alusivas à organização política e administrativa do regime de Salazar, expressamente evocado pela palavra "Le Chef", rematando o conjunto. O relevo era, ainda, ladeado por citações do Presidente do Conselho. Rodeando as brancas paredes da sala, num "anel de ferro" quadrangular colocado a meia altura, repetia-se insistentemente a divisa do ditador "Temos uma doutrina e somos uma força". Em dois painéis verticais salientes, colocados ao centro das paredes laterais, apresentavam-se diagramas do *plano de organização corporativa*, e da *composição da câmara corporativa* com indicação das respectivas *realizações* (**foto 152**), dados sinteticamente através de formas geométricas recortadas, pintadas com tintas lisas. Rodeavam-nos quatro grandes foto-montagens dos fotógrafos Mário Novais e Alvão. Neste despojado e funcional conjunto decorativo expunham-se, eloquentemente, "os princípios do Estado Corporativo", com recurso a notável actualização propagandística. Toda a estrutura e decoração se encontravam, por outro lado, deliberadamente sujeitas ao rigor da composição simétrica, assim sublinhando plásticamente a "nova ordem" do Estado Novo.

A segunda sala, rectangular, era a das Realizações. Através de gráficos, estatísticas e fotografias, pretendia ilustrar o desenvolvimento económico, industrial, comercial e agrícola, das obras públicas, dos progressos na saúde, ensino e comunicações, e ainda da reorganização das forças armadas, postos em confronto com o período republicano. Mais uma vez predominava a simetria compositiva, demonstrativa da

"estabilidade do poder no Estado Novo" Na parede do fundo, encurvada como uma ábside, destacava-se um grande diagrama vertical alusivo à evolução financeira nos dez anos precedentes, ladeado por gráficos de barras rematados por fotomontagens (**foto 153**). Nas paredes laterais detectava-se idêntica opção ornamental, com uma depurada fiada vertical de fotografias moldurada por pequenos quadros estatísticos, e uma composição horizontal repleta de outras tantas fotografias.

Seguia-se-lhe a sala das Obras Públicas, revelando soluções mais imaginativas. As paredes eram percorridas por filetes horizontais, definindo um jogo de bandas paralelas. Na parede do fundo, uma grande e estilizada colher de pedreiro em relevo constituía um símbolo alusivo. Nas paredes laterais apresentavam-se longas composições assimétricas: à esquerda um friso de fotografias legendadas (**foto 154**), à direita um despojado painel rectangular pintado de branco, com bandas fotográficas interrompidas, evocavam os domínios da hidráulica, comunicações, edifícios públicos e restauro de monumentos. Ao centro da sala, sobre uma mesa rectangular suportada por uma funcional estrutura de tubo metálico pintado de branco, apreciavam-se diagramas estatísticos em relevo alusivos aos portos de Lisboa e Leixões, verdadeiras *maquettes* completas com barcos miniaturais (**foto 154**), afins daquelas que por essa altura se apresentavam na Exposição Histórica da Ocupação.

A última sala ao nível da Avenida de Tóquio, quadrangular, era a sala do Ultramar, "simples retrato do nosso Império Colonial". Ao fundo, à esquerda, apresentavam-se diagramas alusivos às missões, estradas, saúde e assistência, e à direita outro diagrama explicitava a balança comercial de Angola e Moçambique, a par de uma fotomontagem-estatística referente ao volume das exportações dos principais produtos coloniais. Do lado direito um gráfico parietal estimava a população das colónias portuguesas, através de fotomontagens cujas dimensões variavam proporcionalmente, e o conjunto completava-se com obras de arte indígena. No lado esquerdo, destacava-se uma representação da Companhia de Moçambique. Ao centro da sala, envolvendo uma viga de sustentação, erguia-se um aerodinâmico expositor ovalado no qual

um diagrama, constituído por um combóio de brinquedo em movimento, representava o percurso do caminho de ferro de Benguela, perto de uma vitrine da Companhia dos Diamantes de Angola. Um painel decorativo de Jorge Barradas sobre motivos coloniais, outro de Maria Keil, e novo diagrama completavam o conjunto.

Chegava-se assim ao corpo da extremidade direita do edifício. As paredes ao longo da escadaria que conduzia ao andar inferior, ao nível do Sena, eram decoradas com um fresco de Francisco Smith intitulado "Imagens de Portugal", e com um painel de azulejos de motivos populares. Neste piso térreo a distribuição das salas era idêntica à do piso superior.

Ferro entendia a sala da Arte Popular e Artesanato como uma "caixa de brinquedos", cuja simplicidade mostrava "que as mãos do povo são as mãos de Deus" (**foto 155**). A sala era percorrida ao longo do seu eixo por uma sucessão de arcos de volta perfeita, cujo intradorso ostentava pinturas decorativas de Tom, em estilização ingénua de motivos fitomórficos inspirados nos bordados populares. Abaixo delas, o corpo dos pilares era rasgado por vitrines verticais para exposição de trabalhos de artesanato em madeira, metal, cerâmica, vime, tecido, papel e filigrana, que se apresentavam também em expositores independentes, rectangulares e envidraçados, com o tampo superior preenchido por uma colecção de bonecas vestidas com trajes regionais. Em sintonia com o estilizado tradicionalismo das arcarias, as duas metades rectangulares em que aquelas dividiam o espaço apresentavam o tecto percorrido por traves de madeira sustentadas por mísulas, em sugestão rústica. Os candeeiros bauhausianos de globos de vidro opalino que, suspensos em fila, reforçavam a iluminação da maioria das salas, eram agora substituídos por grandes lustres circulares em ferro forjado, suspensos por correntes, cujas volutas decorativas fundiam a rusticidade com um certo cariz antiquarizante. Ao longo do terço inferior das paredes laterais corriam expositores rectilíneos em estafe, rasgados por estreitos nichos horizontais indirectamente iluminados.

Após o tradicionalismo desta sala, que a revista *l'Architecture* considerou "um modelo de museu de folclore", sucediam-se alguns dos

núcleos mais engenhosos do conjunto. A sala das Riquezas apresentava diagramas e dioramas referentes à produção e comércio de azeite, conservas de peixe, vinhos do Porto e da Madeira, minerais, cortiça, linho e frutos, bem como estatísticas alusivas ao crescimento das exportações sob o Estado Novo. À esquerda apresentava-se o diagrama dos vinhos (**foto 156**): um painel vertical cortado a meio por uma estreita faixa fotográfica do vale do Douro, sob a qual uma grande parra pintada ostentava fotografias circulares da produção vinícola, dispostas em simulação de um cacho de uvas; de cada lado, dois perfis metálicos de garrafa molduravam fotografias convexas, em sugestão de rótulo bojudo. Igualmente sugestivos e cativantes do ponto de vista didáctico-publicitário, eram os diagramas-estatísticos das frutas e das conservas. O primeiro apresentava, envolta numa moldura metálica contracurvada, uma *maquette* de pomar, com miniaturas de camponeses em baixo-relevo ocupados na apanha. Dele se destacava um cesto de vime, de cujo ângulo superior saía uma ampliação fotográfica de frutos. O diagrama das conservas apresentava uma estreita montagem fotográfica móvel de cardumes de pescado. Sobre esta faixa, dois peixes contrapostos recortados em latão - idênticos ao monograma que Kradolfer e Bernardo Marques haviam concebido para o pavilhão do Consórcio das Conservas na Feira do Terreiro do Paço - fixavam-nos com os seus grandes olhos e oscilavam livremente como um mobile. Sobre eles estendia-se uma rede de pesca triangular, em ferro forjado, cuja extremidade apontava dados estatísticos. A revista *Le Décor d'Aujourd'hui* elogiou "a clareza dos *esquemas*" da secção portuguesa, destacando estes gráficos como "duas expressões plásticas notáveis" pela "simplicidade", o "engenho" e o "estilo". A esta renovação gráfica que os decoradores empreendiam, aliava-se, ainda, a pesquisa sobre as possibilidades dos materiais: dispostos no espaço central da sala referida, dois dioramas circulares com estatísticas (**foto 156**), assentes sobre pés triangulares em tubo cromado, eram rematados por duas colunas luminosas, constituídas por esferas de vidro de cores contrastantes, sobrepostas umas sobre as outras. Madeira, contraplacado, cortiça, papel, latão, ferro forjado, vidro e tubo metálico, eram, portanto, os materiais utilizados. Simples e nada dispendiosos,

foram contudo imaginativamente utilizados pela equipa de decoradores, e perante o resultado final a própria imprensa francesa se mostrou surpreendida.

A sétima sala era a das Experiências, ou da Ciência. O fundo era rematado por uma ábside lisa diante da qual, sobre um plinto decorado em cortiça envernizada, se apresentava à admiração do público o sextante do almirante Gago Coutinho (**foto 157**). Na parede encurvada, legendas de Ferro estabeleciam analogias entre a travessia do Atlântico pelas caravelas e pelo hidrovião do avião, materializadas pela presença comum da Cruz de Cristo, e dessa sugestão mística derivava o partido estrutural adoptado, numa discreta e serena evocação de altar. Nas paredes laterais, percorridas por molduras horizontais, destacavam-se painéis verticais e horizontais pintados de branco, com gráficos e diagramas referentes às pesquisas médicas de Egas Moniz e Reinaldo dos Santos. Ao centro, sobre um plinto rematado por paredes-moldura, recortadas num dinâmico jogo de rectas e diagonais, apresentavam-se um inovador aparelho de telegrafia e a *maquette* do Instituto Português de Oncologia.

A última sala era a do Turismo (**foto 158**). A parede do fundo era decorada por um grande painel pintado por Kradolfer e Bernardo Marques: um bouquet de flores à esquerda, um casal em trajos regionais à direita, um céu por onde perpassavam andorinhas ao cimo, eram os seus motivos decorativos, estilizados com assumida ingenuidade lírica. A parede lateral direita era percorrida por três longas fotomontagens de vistas paisagísticas contínuas, estreitas faixas sobrepostas que se encurvavam junto ao painel, do qual pareciam irradiar. Na parede fronteira, inseridas em nichos verticais semelhantes a janelas, apresentavam-se fotografias de monumentos, sobre as quais um grande círculo recortado, envolvido por uma radiação em arame, simulava um sol radioso. Ao centro da sala dispunha-se um varão em tubo metálico pintado de branco, delineando um grande "S" rectilíneo, cujas extremidades curvas envolviam e sustentavam dois dioramas circulares em relevo. Era uma estrutura em tubo contínuo que, além de formar os pés destas mesas, sustinha engenhosamente ao longo do varão central seis cadeiras de repouso dispostas alternadamente, três de

cada lado. Voltadas para as fotomontagens das paredes laterais, convidando à admiração de panoramas reinventados, tais cadeiras constituíam, por si só, um achado de *design*: duas secções de tubo cromado curvadas em "N" serviam de pés e de braços, sustentando um encosto em tela recortada que se fixava na parte superior, através de cordames, ao varão rectilíneo em tubo pintado. Funcionais, económicas e equilibradas, tais cadeiras constituíram, contudo, um protótipo que a indústria nacional não soube aproveitar. Os dioramas em relevo, por seu lado, consistiam em simples *maquettes* que sintetizavam miniaturalmente, com notável sentido didáctico e acerto de estilização decorativa, a topografia e os monumentos de Sintra, do Estoril e de Lisboa.

No Vestíbulo Inferior do corpo principal, apreciava-se o "Infante D. Henrique em oração", relevo de Rui Gameiro, a última obra do escultor, que a gizara para o malogrado Monumento ao Infante D. Henrique de Sagres antes de, tragicamente, perecer num acidente de motorizada. Ferro não via nela uma "homenagem ao passado", que só encontrava nos baixos-relevos voltados ao Sena, mas sim uma analogia a Salazar, de quem o infante, "no seu misticismo e no seu realismo", seria o "precursor". Nas escadas que conduziam ao terceiro piso, encontrava-se um painel decorativo em azulejos policromos da autoria do pintor Paulo Ferreira, a "Lisboa das mil cores" e, no patamar, outra evocação de Lisboa, por António Soares (261).

Chegava-se, finalmente, à Sala de Honra, que deitava para o terraço sobre o corpo longitudinal (**foto 159**). Era um espaço rectangular semi-aberto, apenas delimitado do patamar inferior pelo corrimão metálico e guardas das escadas. A sua metade inicial apresentava, ao longo das paredes laterais, oito painéis alusivos às províncias portuguesas, inseridos em dois grandes nichos rectos. Separados por delgadas pilastras perpendiculares, e identificados na parte superior, foram pintados por Lino António ("Estremadura"), Smith ("Algarve"), Camarinha ("Ribatejo"), Eduardo Malta ("Douro"), Júlio Santos ("Trás-os-Montes"), Manta ("Beira"), Estrela Faria ("Minho") e Barradas ("Beira Litoral"), num conjunto de interesse desigual que apresentava aspectos paisagísticos e folclóricos. Na sua metade posterior rasgavam-

se, a toda a altura, dois grandes janelões envidraçados e, entre eles, ao fundo da sala, expunha-se solenemente a estátua do General Carmona, da autoria de António da Costa. Fora colocada sobre um plinto cúbico, diante de um mural onde se inscreviam os dois primeiros versos do Hino Nacional (**foto 159**). De cada lado, corriam frisos verticais com as armas das províncias portuguesas, recurso heráldico assaz explorado na Exposição da Ocupação que, no certame parisiense, além de reforçar a solenidade da Sala Honra, exprimia o implícito consenso que rodearia a figura do General e a política do Estado Novo. No tecto, quatro frisos paralelos iluminados a néon faziam convergir a atenção para a figura do retratado. O presidente da República aparecia de pé, segurando a sua espada de honra, envolto nas longas pregas do seu dólman de militar, dotado de uma expressão fisionómica convencional que contrastava com o perfil aquilino e granítico do Salazar de Franco, de olhar prescutor, mais acertado do ponto de vista plástico e da iconologia do poder que se desejava. Entre estes dois polos estratégicos, as figuras de Salazar e de Carmona, girava, afinal, toda a secção portuguesa. Um "professor" e um "militar ilustre", cuja "associação" constituía "um símbolo": porque, "se e(ra) excelente, e mesmo ainda indispensável, ter uma espada afiada e pronta a servir", não o era menos "para a saúde moral de um povo, ter razão" (262). A estátua do Presidente do Conselho não tinha "nem a rudeza da de Estaline", nem "a teatralidade da de Mussolini", que figuravam nos pavilhões soviético e italiano; em seu lugar, Salazar aparecia como um "homem de ciência, um pensador - sereno, reflectido, concentrado" (263). Estrategicamente colocada no Vestíbulo Principal, no andar inferior, por razões de teórica hierarquia política, abrindo a exposição, a estátua do ditador convertia-se, afinal, no principal motivo do pavilhão, e a série de salas que se lhe seguiam eram uma verdadeira apologia indirectamente assumida.

Do lado direito da Sala de Honra, uma porta dava acesso ao terraço superior do pavilhão, vasto espaço rectangular ao ar livre destinado à realização de festas e celebrações. Dele se disfrutavam excelentes panorâmicas sobre as "deslumbrantes iluminações, jogos de água, fogos de vista" que se realizavam no Sena (264). Ao centro, limitado por duas talhas alentejanas em barro colocadas nas extremidades, dispunha-se

um simples palco rectangular, plano e de perfil muito baixo. Nele se exibiram ranchos folclóricos durante as numerosas "noites portuguesas" e arraiais que pontuaram o programa das festividades. A própria poetisa Fernanda de Castro deu o exemplo e estimulou este folclorismo desejado pelo seu marido, ao comparecer em traje regional, vestida de Minhota, no dia da inauguração, sendo logo seguida e imitada por outras convidadas presentes nas festas.(265).

Como complemento da secção portuguesa, o Instituto do Vinho do Porto e o Instituto Português das Conservas de Peixe encomendaram um pavilhão aos architectos franceses Viret e Marmorat, "pequeno como um cálice de Porto e como uma caixa de sardinhas". Era uma pequena construção assente sobre pilaretes, erguida no lado direito do Pavilhão oficial, sobre o ancoradouro do rio: de uma sala quadrangular de degustação, construída neste nível, acedia-se por uma escada exterior ao primeiro andar, ligado por um passadiço à Avenida de Tóquio. Este compreendia um terraço angular coberto, de longos braços salientes protegido por guardas metálicas, ao centro do qual se destacavam uma sala central e dois bares de prova de vinhos e de conservas. Em reforço publicitário, o Instituto do Vinho do Porto fez seguir para as águas do Sena um barco rabelo transportando um carregamento de pipas. No interior da embarcação "improvisou-se, com requintado bom gosto e escrupuloso sentido etnográfico", uma "sala pombalina, artisticamente decorada (...) de admirável reintegração do ciclo renovador do reinado de D. José". À proa e à ré dispunham-se os apetrechos utilizados naquela navegação fluvial, completas com "as broas de milho, reproduzidas em cortiça". Este paradoxo decorativo, que fundia etnografia com revivalismos, foi ainda associado a uma barca do alto, utilizada na pesca da sardinha. Flutuando nas águas do Sena, ancoradas diante do pavilhão, as embarcações traduziam uma nota pitoresca e historicista definitivamente ultrapassada na representação oficial (266).

A revista *Art et Décoration* entendeu que as fachadas exteriores do pavilhão, fazendo uso "sobriamente, de fórmulas nascidas em 1925", nada tinham de notável e que a decoração interior, por seu turno, recorria "ao processo de demonstração pela imagem, a legenda e o

objecto reunidos", que a Rússia utilizara primeiro, e que a Itália "pôs em moda na Exposição fascista de 1933". Porém, nesse processo, Portugal revelara não só "um bom gosto e um tacto excepcionais", mas ainda "a fantasia que convém". Com efeito, os diagramas, quadros e colunas de algarismos ilustravam-se "com maquetas, figurinhas em relevo, de cores vivas, objectos e personagens em miniatura", de tal modo, que "o plano variado do conjunto, o aspecto fanco e novo de cada *panneau*, de cada vitrina" eram "tão sedutores que não se imagina(va) que, assim apresentadas, as estatísticas p(udessem) não ser justas". Tal eficácia propagandística era, assim, exemplarmente servida pela "graça dessa arquitectura interior", pelos "requintes encantadores dessa decoração demonstrativa", numa verdadeira "obra-prima de paginação a três dimensões" que se destacava do próprio conjunto da Exposição Internacional. Também para o redactor da revista *L'Architecture*, se a arquitectura do pavilhão era "de um estilo retrospectivo", já a concepção dos interiores constituía "uma das apresentações mais engenhosas de toda a Exposição", assim conseguindo os seus autores "poetizar os algarismos".

Cumpria-se, portanto, o propósito de Keil do Amaral que, ao mesmo tempo que sublinhava "a função importante da ornamentação na obra de Arquitectura", explicitava as correctas directrizes decorativas que deveriam presidir a este tipo de certames: para além do celebrado "comando único", os gráficos e as ilustrações deviam "nascer das próprias paredes"; as salas deviam "deixar de ser armazéns para coisas" para, em seu lugar, "serem as coisas que se combinem entre si e em relação às salas". Só assim se conseguiria "um pavilhão com salas e com coisas aparentemente criados a um tempo e compostos por um artista único". O resultado de tudo isto era uma "lição de bom gosto", uma sucessão de oito salas "de uma tal clareza e interesse artístico" que "entusiasma(ram) os mais conhecidos críticos".

Essa decoração interior participava "do mesmo espírito de simplicidade" que orientara toda a obra. A sua índole eminentemente didáctica, pelo recurso a gráficos, estatísticas e fotografias era, como vimos, comum aos pavilhões das restantes nações presentes no certame, embora a secção portuguesa constituísse um caso particular. O

eclectismo e a multiplicidade de soluções que, pela mesma altura, se podiam apreciar na Exposição Histórica da Ocupação, davam agora lugar a uma decoração surpreendentemente unitária e conseguida, com total abandono de fórmulas historicistas, bem como de minudências gráficas Art Déco. Em seu lugar, um conjunto moderno racionalmente despojado, com imaginativas soluções expositivas, consagrava uma nova linguagem decorativa - a de António Ferro e do S.P.N. - e traduzia um dos mais expressivos e originais legados plásticos do Estado Novo - o da decoração (267).

Esse discurso decorativo baseava-se na ficção oficial que António Ferro criara, a de um Estado-modelo de finanças equilibradas iluminado por um humanismo lírico e peculiar, cuja expressão plástica era a de um modernismo filtrado por laivos, progressivamente insistentes, de catolicismo, ruralismo e folclorismo. "*Celui qui passe peut regarder et voir sans être obligé d'admirer*": tal era a legenda, extraída dos discursos de Salazar que, no pavilhão português da Exposição parisiense, corria próxima da estátua do ditador. Semelhante modéstia, além de justificar a simplicidade do pavilhão, terá igualmente contribuído para o seu sucesso junto da crítica: perante as massas ameaçadoras e gigantescas dos pavilhões soviético e alemão, num quadro de incerteza política, a secção portuguesa aparecia como um reduto de calma e segurança, um "oásis de humanidade" e equilíbrio reconfortantes (268). Contudo, foi precisamente essa modéstia que exigiu, da parte dos decoradores, um inusitado engenho e talento que culminou em soluções plásticas verdadeiramente originais e imaginativas, que muito justamente impressionaram a crítica. As próprias concessões ao regionalismo e às estilizações folclóricas (que, aliás, constituíam um discurso característico da época, presente na generalidade dos pavilhões nacionais e sobejamente expresso nas secções dos Centros Regional, Artesanal e Rural da Exposição de 1937) (269), sendo obviamente mais evidentes na Sala do Artesanato, foram equilibrada e discretamente distribuídas ao longo das restantes salas do pavilhão, nunca se sobrepondo à estética eminentemente moderna que as enformava. Por todas estas razões, a secção portuguesa na Exposição Internacional de Paris de 1937 constitui a prova da

importância de uma equipa de decoradores que, vinda da Exposição Industrial de 1932, amadurecera os seus talentos a um grau que, doravante, marcaria indelevelmente a evolução das artes plásticas em Portugal.

Se a pintura e a escultura do regime se caracterizavam por um modernismo assumido sem conflituosidade, que desenvolvia oficial e monumentalmente a cristalização mundana que a década de vinte imprimira às ousadas manifestações dos Anos 10, se a arquitectura oscilava ambigualmente entre uma multiplicidade de propostas para, em breve, se fixar numa involução modernista, já o contributo do Estado Novo para a definição de uma nova proposta decorativa é indiscutível. As artes da decoração seriam extremamente acarinhadas pelo regime que, através delas, satisfazia os seus propósitos propagandísticos e publicitários. Às figuras do pintor, do escultor e do próprio arquitecto sobrepôs-se, assim, uma nova figura de artista: a do pintor-decorador, oficialmente consagrado e reconhecido na Exposição de Paris de 1937. Estendendo igualmente a sua acção à concepção e decoração dos interiores dos edificios públicos (o Parlamento, tribunais, bibliotecas, escolas) e de outras encomendas do Estado (residências oficiais, paquetes e navios, pousadas) e, em menor grau, de particulares (hotéis, lojas, restaurantes, casas de habitação), o pintor-decorador que Ferro consagrara imprimiu uma enorme vitalidade e dinâmica ao discurso decorativo, que se tornaria dominante ao longo de quase três décadas.

O contributo destes pintores-decoradores tornou-se indiscutível no certame comercial e industrial que, em Junho de 1938, se realizou em Bordéus. A representação portuguesa coube ao Instituto do Vinho do Porto e ao Instituto Português de Conservas de Peixe, no quadro de um país que, para além dos recursos turísticos que António Ferro impulsionava, pouco mais tinha para mostrar. Se aqueles Institutos já nas Feiras do Terreiro do Paço e de Lyon, em 35, haviam recorrido aos méritos decorativos dos artistas modernistas para depois, na Exposição de Paris de 37, oscilarem ambigualmente entre um modernismo banal de autoria francesa e um regionalismo historicista de origem nacional, agora, na **Feira de Bordéus**, preferiam-lhes a receita decorativa que o

S.P.N. fixara com tanto sucesso. Instalado na zona central do certame, e inaugurado no dia 22 de Junho, o pavilhão português era uma simples estrutura rectangular, lisa, semelhante a uma caixa, rasgada por estreitas janelas nas faces laterais e dotada de modernas legendas identificadoras salientes (**foto 160**). Porém, na sua empena esquerda erguia-se um padrão estilizado, com quatro escudos das quinas no remate superior e, moldurando as ombreiras do portal de volta perfeita, recortavam-se estilizadas volutas contracurvadas, de cariz neobarroco. Ao despojamento e simplicidade estrutural acresciam, assim, notas heráldicas e historicistas de mau augúrio, num compromisso estético oficial que indiciava a crescente involução modernista.

No interior, o salão principal era um espaço rectangular, percorrido na parte superior por uma larga sanca suspensa, apenas apoiada em dois pilares cilíndricos exentos que se erguiam a meio das paredes laterais (**foto 161**). À semelhança do que Almada pintara para a Sala da Marinharia da Exposição Histórica da Ocupação, ao longo da sanca desenrolava-se um friso decorativo: ao fundo, ladeando uma esfera armilar sobrepujada pelo escudete das quinas, surgiam duas figuras de mulher sentadas na praia, diante de um horizonte de mar e dunas; nas paredes laterais, figuras de pescadores, ovarinas, nazarenas, crianças, cosendo redes ou carregando pescado, em estilização **liricamente modernizada** de temas folclóricos e regionalistas. Sob esta galeria decorativa suspensa, corriam os balcões de atendimento: os laterais de linhas modernas, em folheado de madeira percorrido por frisos paralelos de tubo cromado; os do fundo abrindo-se num portão de duas folhas, como uma cancela de casa rústica, ladeado por pilaretes rematados por bonecas vestidas com trajes regionais, idênticas àquelas que Tom executara para a Exposição de Paris. Junto da entrada, cadeiras e mesas em madeira e tubo cromado, simples e funcionais, realçavam a hibridez de uma decoração moderna que, decisivamente, reclamava motivos folclóricos para os estilizar depois. Tais motivos serviam de marcas identificadoras nestes certames internacionais, conjugados com discretas estilizações historicistas (as volutas da fachada do pavilhão) e com motivos pitorescos: tal como na década de

vinte, as atendedoras apresentaram-se vestidas com trajes regionais (270).

Na **Exposição-Feira de Luanda** que, inaugurada no dia 15 de Agosto de 1938, comemorou o "Dia Grande de Angola" e foi, simultâneamente, o culminar da viagem presidencial às colónias, verificou-se uma verdadeira sùmula das orientações plásticas oficialmente admitidas. A Exposição fora concebida na esteira das Feiras de Amostras Coloniais que, de Maio a Agosto de 1932, tiveram lugar em Luanda e Lourenço Marques, também por ocasião da viagem que Armindo Monteiro, Ministro das Colónias, então realizou. Reunindo expositores da metrópole, de Angola e de Moçambique, as Feiras de Amostras Coloniais de 32 visavam atenuar a crise que afectava os primeiros, pelo alargamento dos mercados para colocação dos seus produtos e, ao mesmo tempo, assegurar o escoamento das matérias-primas que os outros produziam. Para além desse objectivo, com o qual Portugal cumpria "o seu destino económico de grande potência colonial", outra realidade, política e ideológica, era então inaugurada: a do "Império", um "todo unido, solidário, comum nos objectivos, nos interesses e na orientação" (271).

Ponto de chegada neste processo, a Exposição-Feira de Luanda de 1938 marcava também "uma nova época no ressurgimento de Angola", explicitando a "actividade e capacidade" dos angolanos "dentro da paz, da ordem e das directrizes do Estado Novo" (272). Como expressão plástica desta política imperial, e num horizonte onde se já se perfilava o magno certame que, em 1940, comemoraria o duplo centenário da fundação e restauração de Portugal, sucederam-se as propostas de um modernismo arquitectónico monumentalizante, quer assumidamente Art Déco, quer eclecticamente tingido de laivos triunfalistas ou de marcas historicistas. Das "dezenas de stands, dispostos artisticamente", que eram "completos mostruários das diversas actividades económicas" da colónia, o grande destaque foi para o Pavilhão do Banco de Angola, da autoria de Vasco Regaleira.

Expositor dos Independentes que, pouco depois, inflectira por uma via historicista, sobejamente demonstrada pelo stand Graham da

Exposição Industrial de 32, Vasco Regaleira cristalizara agora num historicismo puro e duro. O pavilhão do Banco de Angola era uma enorme estrutura de 20 metros por 25 na sua superfície, com 18 metros de altura, cujo "aspecto monumental e belo" resultava "de uma feliz combinação da arquitectura tradicional portuguesa com o sentido modernista da arte de construir"(273) **(foto 162)**: tratava-se de uma massa cúbica, percorrida por pilastras verticais, antecedida por uma escadaria entre dois avançados laterais, cúbicos também. Na fachada principal, entre as pilastras, rasgavam-se três portais em arco quebrado, ditos ogivais, cujas portas em contraplacado ostentavam heráldicas águias em relevo, de asas abertas, com as armas da colónia e de Aviz assentes no peito. Sobre o portal central, destacava-se um grande escudo nacional em relevo, apoiado sobre mísulas salientes em estilização medievalizante. As faces laterais do pavilhão eram percorridas por galerias de arcos quebrados, separados por coruchéus e coroados por merlões e, na fachada posterior, nova escadaria entre avançados salientes dava acesso a um único portal em ogiva. O efeito global era o de uma fortaleza compacta, pontuada por cubelos nos ângulos, em estilização discreta da arquitectura militar de quinhentos. Em sintonia com este partido estético, duas monumentais estátuas de estilização nunogonçalvesca completavam o conjunto: da autoria de Manuel de Oliveira, modesto escultor que se "f(izera) a si próprio" (274), representando Salvador Correia e Diogo Cão, foram colocadas diante dos avançados da fachada principal. No interior era igualmente patente este historicismo purista: da galeria de entrada, coberta por uma abóbada de barrete de clérigo feita em placas de estafe, acedia-se, através de três portais idênticos aos da fachada, à sala de honra. O tecto desta apresentava 25 caixotões pintados com as figuras dos governadores de Angola e, em volta dele, corria um friso com uma citação de Salazar sobre o Acto Colonial. Se em Paris o regime mostrava o "ressurgimento nacional" empreendido pelo Estado Novo através de uma estética moderna, já em Angola ia mais longe, e permitia um historicismo que o fundamentava nos termos míticos da própria nacionalidade: ao fundo da sala de honra, sobre um reposteiro

vermelho, exibiam-se os retratos de Carmona, de Salazar, e do Ministro das Colónias.

A flexibilidade com que, por essa altura, o regime optava indistintamente por uma multiplicidade de propostas, sem se fixar em nenhuma, estendia-se portanto às próprias iniciativas particulares que, desligando-se progressivamente do modernismo que desde a década de vinte as caracterizara, oscilavam agora entre linguagens estéticas diversas e ecléticas, em crescente diluição de estilos. Era o que acontecia no pavilhão do Caminho de Ferro de Benguela (**foto 163**), uma estrutura em rectângulo com entrada angular: assentes sobre uma escadaria em semi-círculo, três pilares cilíndricos davam acesso à porta e, sobre eles, no ângulo das fachadas, destacavam-se dois monumentais escudos das quinas, em baixo-relevo, separados por uma goticizante coluna torsa na empena. A esta lembrança estrutural da obra que Adelino Nunes realizara nos começos da década, associavam-se agora as notas monumentalistas e historicistas. Reforçando esta impureza, sobre os remates do pavilhão erguiam-se coruchéus cónicos, merlões e caprichosos pináculos.

Noutra via ainda, este eclectismo historicista assumiu ingénuas expressões de feira que se aliaram a notas vagamente regionalistas: no modesto pavilhão das escolas de Bié (**foto 163**), uma estrutura com telhado de duas águas simulando telha, portal e janelões de remate circular e campanário lateral, a sugestão encontrava-se a meio caminho entre a ermida e a escola de aldeia.

Contudo, para além destas notas isoladas, o modernismo, na sua vertente Art Déco, foi a nota dominante do certame. O Pavilhão do Sindicato de Pesca de Benguela apresentava uma fachada-frontão, em articulação simétrica de plintos escalonados. Na mesma linha seguia o Pavilhão de Benguela, admirado "pelo seu dinamismo" e "aproveitamento de efeitos especiais de paralelismo": uma fachada de dois andares separados por uma pala saliente, com três janelões entre pilastras caneladas na parte superior, e escultóricos torreões laterais associando plintos e colunelos. Era toda uma linguagem herdada da Exposição de Paris de 1925 que não deixava, contudo, de evocar a

Estação de Sul e Sueste que Cottinelli riscara, concluída nos começos da década.

Mais Mallet-Stevens era o Pavilhão do Porto de Lobito (**foto 163**), que se impunha "pela simplicidade de linhas": um alto torreão rectilíneo com dupla entrada angular, discretamente percorrido por bandas verticais e caneluras horizontais. Das suas faces posteriores projectavam-se, em ângulo recto, dois braços horizontais de extremidades cilíndricas, rasgados por óculos e pequenas janelas dispostas em banda, semelhantes a estilizadas pontes de comando de um navio. Se, por um lado, o pavilhão lembrava a vivenda modernista que, em 1933, Cristino da Silva projectara como prémio dos leitores da revista *Eva* (275), já as suas linhas aerodinâmicas se inseriam melhor no chamado estilo "paquebot", em lembrança dos transatlânticos. Internacionalmente consagrado na Exposição de Paris de 1937, esta variante "paquebot" do estilo Art Déco, também chamada "streamlined moderne" nos países anglo-saxónicos, caracterizava-se pela horizontalidade, pelas curvas aerodinâmicas sob coberturas planas, pelas bandas de janelas, pelas paredes suavemente lisas realçadas por dinâmicos grafismos de linhas paralelas, numa estética maquinista semelhante à dos aeroplanos, locomotivas, automóveis, electrodomésticos e outros produtos dos *designers* industriais (276). Subjacente a esta gramática, que sucedia aos preciosismos Art Déco da primeira fase, tal como definidos pela Exposição de Paris de 1925, existia todo um optimismo baseado nas possibilidades da máquina como meio efectivo de progresso e civilização, ao qual não eram alheias as anteriores propostas do futurismo, vindas dos Anos Dez.

O perfil aerodinâmico também dominava o Pavilhão da Cidade, vasta composição horizontal em "U" alongado, desprovida de janelas, percorrida por grafismos de linhas paralelas, cujas extremidades rematavam em dois corpos cúbicos, verdadeiras molduras onde se inseriam dois vastos painéis quadrangulares, lembrados da fachada efémera que o Palácio de Cristal recebera para a Exposição Colonial portuense de 34. Ao centro desta vasta elipse, dela se projectando perpendicularmente, erguia-se a fachada principal: um alto corpo cilíndrico, de dois andares percorridos verticalmente por pilastras

salientes, ladeado por dois estreitos plintos verticais rematados por bandeiras.

Muito semelhante, na sua planta e articulação de volumes, era o Pórtico de entrada no recinto da Exposição-Feira (**foto 164**): uma colunata rematada por uma arquitrave curva, ao centro da qual se erguia um torreão rectilíneo, delineando um vasto hemicíclo ao ar livre delimitado lateralmente por dois longos volumes paralelepípedicos tatuados de dinâmicos grafismos lineares. A vertente "paquebot" do conjunto, expressa na horizontalidade dos corpos laterais, com as suas fachadas lisas graficamente decoradas, fundia-se, contudo, com a imponência do torreão central e com o monumentalismo da colunata, evocadora daquela que Paulino Montês desenhara para a Exposição do Ano X, num eclectismo formal que servia o triunfalismo desejado (277).

Na Exposição-Feira de Luanda consubstancializaram-se, portanto, as opções estéticas oficialmente admitidas e praticadas pelos arquitectos no continente e nas colónias: uma linguagem Art Déco radicada na Exposição de Paris de 1925, de índole francesa, com a sua característica e minuciosa articulação simétrica de plintos e volumes (Pavilhões do Sindicato de Pesca e da cidade de Benguela); uma vertente "paquebot" do estilo Art Déco, internacionalizada, articulando despojados volumes horizontais de linhas aerodinâmicas (Pavilhão da Cidade e Pavilhão do Porto do Lobito); uma variante ecléctica, fundindo o estilo "paquebot" com propostas monumentalistas internacionais, inspiradas no triunfalismo mussoliniano e também nos classicismos modernos, "à francesa", derivados do novo Trocadero da Exposição parisiense de 1937 (o Pórtico de Entrada); e as propostas de um estilo "nacional", em involução modernista, de um monumentalismo marcadamente historicista (Pavilhão do Banco de Angola), de um modernismo monumentalizante tingido de historicismos (Pavilhão dos Caminhos de Ferro de Benguela), ou ainda de um regionalismo caricaturalmente assumido (Pavilhão das Escolas de Bié). Apesar desta variedade lexical, o estilo "paquebot" dominou a Exposição-Feira de Luanda, mais justificado pela moda e pela lembrança da Exposição de Paris de 1937 do que por qualquer claro propósito ideológico.

Contudo, através destas múltiplas experiências, ia-se finalmente definindo uma proposta plástica oficial e definitiva, tradução estética efectiva dos propósitos ideológicos do Estado Novo. Ela surgiu pela primeira vez numa **Tribuna de Honra da Câmara Municipal de Lisboa**, desenhada pelo arquitecto Miguel Jacobetty para o desfile da Parada Militar que, em 29 de Maio de 1938, se realizou na Avenida da Liberdade lisboeta (**foto 165**). O projecto, "elaborado de improviso, em 24 horas", obedeceu a determinados requisitos: pretendiam-se 5 tribunas especiais e distintas, hierarquicamente separadoras das individualidades representadas. Por outro lado, o facto do local escolhido ser "exíguo no sentido da largura", obrigando a "sacrificar a construção para poupar as árvores mais próximas", não permitia uma tribuna como então se usava "na Itália e Alemanha", isto é, "com grande desenvolvimento em altura", onde "os panejamentos desempenham o principal papel", tipo de tribuna exemplarmente dado por Paulino Montês nas Comemorações do Ano X.

Perante tais contingências, Jacobetty foi levado a optar por "uma solução em comprimento", desenhando uma estrutura onde se encontravam presentes as linhas do estilo "paquebot": um pavilhão de "desenvolvimento horizontal" e coberturas planas, articulando simetricamente cinco corpos-tribunas interligados, sendo os exteriores constituídos por dois longos braços rectilíneos rematados por extremidades cilíndricas (**foto 165**). A esta vertente "streamlined moderne", reforçada pelas guardas em tubo metálico, pelas bandas cromadas paralelas dos pilares de sustentação da cobertura e pelo frontão semi-cilíndrico da tribuna central, acresceu a nota monumentalista e em "estilo nacional" de um grande escudo das quinas colocado no frontão, esculpido em baixo relevo por Barata Feyo. Sobre as arquitraves das tribunas laterais distribuíam-se outros relevos, representando a Nação, a Presidência da República e a Câmara Municipal de Lisboa, e ao longo das arquitraves dos corpos exteriores corriam frisos de escudetes das capitais de distrito do continente e ilhas (278). A presença destes símbolos identificadores, convertidos em nota obrigatória desde o pavilhão português da Exposição de Paris de 1937,

vinha contrariar "o carácter dos edificios" que para Jorge Segurado, quando da Exposição dos Independentes de 1930, residia precisamente "no racionalismo das suas fachadas": "quando para caracterizar um edificio se recorre aos emblemas decorativos", prosseguia então o arquitecto, "não se faz indubitavelmente *Arquitectura*", para concluir "*faz-se com certeza Arquitectura, de dentro para fora, e não de fora para dentro*" (279). Agora, à distância de oito anos, através deste discurso racionalista irremediavelmente esquecido e ultrapassado se explicitava a involução modernista entretanto operada. Essa involução era ainda reforçada pela crescente proliferação das citações historicistas, também elas presentes na Tribuna de Honra: o corpo central, destinado ao Chefe de Estado, cenograficamente antecedido por uma escadaria, era rasgado por um grande portal-varanda rectilíneo moldurado por um friso de folhas de carvalho em baixo-relevo, num manuelino estilizado que parecia um retorno aos pavilhões que Raul Lino desenhara para a Exposição Colonial de Paris de 1931. O próprio mobiliário utilizado na tribuna central estava em sintonia com a frieza académica e monumentalista da arquitectura, e também com a involução modernista prosseguida: integralmente desenhado por Miguel Jacobetty, e executado pelo decorador Fausto de Albuquerque, consistia num jogo de cadeirões sem braços, de alto espaldar recurvado, assentes sobre quatro pés rectilíneos em madeira, com assento e encosto inteiramente estofados a tecido de tonalidades verdes e rosa velho. Nesta preferência por materiais orgânicos, e no convencionalismo do desenho, detectava-se o repúdio das vanguardas mobiliárias empiricamente adquiridas (os funcionais móveis metálicos), substituídas por uma diluição decorativa comum ao gosto europeu de finais da década que, frequentemente, recorria aos acentos historicistas (os altos espaldares dos cadeirões), e à qual não era também alheia a impessoalidade do mobiliário em madeira então divulgado na Alemanha hitleriana (280).

Através desta Tribuna de Honra, Miguel Jacobetty conseguira não apenas satisfazer um requisito funcional, o de "acomodar todas as entidades mencionadas no programa", mas também um propósito cenográfico e decorativo de enquadramento do poder, realizando "uma

decoração do local susceptível de agradar ao povo, para o qual este duplo espectáculo - parada e assistência oficial - t(inha) de ser bem emoldurado". A eficácia do eclectismo arquitectónico utilizado, recorrendo à contemporaneidade de um modernismo mundano e pacífico "nacionalizado" através da heráldica monumentalista e da estilização historicista, servia com eficácia o poder e a ideologia do Estado Novo, assim esteticamente distinto dos regimes anteriores e, simultaneamente, iconologicamente fundado nas heranças históricas e heráldicas de um passado mais ou menos longínquo. Pela primeira vez se materializava, em toda a sua pujança, uma síntese estética oficial que, definitivamente consagrada na magna Exposição dos Centenários de 1940, viria a marcar toda a década seguinte. Se ela igualmente se repercutiu ao nível da decoração dos interiores oficiais, não deve contudo esquecer-se o papel precursor que, neste domínio, já no ano anterior se manifestara na Sala de Honra da Exposição Histórica da Ocupação.

Ao nível da encomenda privada o gosto cristalizava, também ele, numa diluição decorativa que, arredando a modernidade Art Déco, recorria aos estilos defuntos como fonte de inspiração. A época barroca, o período vitoriano e o Segundo Império, sobretudo, foram objecto de uma reavaliação que, remontando ao começo da década, por volta de 1937 se constituíra numa moda generalizada. Em França, na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos, proliferaram as decorações eclécticas de interiores particulares onde, a par de objectos originais daqueles períodos, se procedia a uma reinterpretação fantasiosa dos respectivos estilos. O revivalismo barroco e o neo-romantismo constituíram, então, duas alternativas decorativas que, predominando sobre o modernismo, foram largamente paticadas pelos mais conceituados decoradores, muitos dos quais antigos expoentes do Art Déco (281). À figura do *decorador* que dominara aquele estilo, e que não sobreviveria à Segunda Guerra Mundial, sobrepunha-se agora a figura do *ensemblier*, satisfazendo um público generalizado de gosto mais conservador que nos estilos áulicos e nas lembranças do passado

encontrava os valores de permanência e estabilidade que a evolução política parecia condenar.

Em Portugal, a presença destas alternativas decorativas manifestou-se também pelos finais da década, mais uma vez por iniciativa particular. Foi o caso do **XII Salão Automóvel**, inaugurado no Porto a 16 de Março de 1939, no recinto do Palácio de Cristal. Da decoração encarregou-se, como era hábito, Ventura Júnior. À gramática Art Déco que marcara o Salão de 37, cujos grafismos luminosos apresentavam afinidades com o "streamlined moderne", sucedeu uma discreta vertente neo-barroca (**foto 166**): ao longo das estruturas laterais porticadas da nave central, sobre os vãos rectos delimitados por pilares lisos, rasgavam-se as janelas superiores do velho edifício, agora envoltas numa moldura contracurvada que rematava em enrolamentos salientes. Ao fundo da nave, envolvendo o palco, uma enorme moldura neo-barroca, expandindo-se em curvas e contra curvas, reproduzia graficamente o recorte dos janelões. Em sintonia com este decorativismo não-modernista, os artificios lumínicos Art Déco cederam o lugar a uma iluminação convencional: ao longo dos lintéis laterais sucediam-se apliques de parede circulares, semelhantes a candelabros, com três braços salientes suportando casquilhos em forma de vela que rematavam em *abat-jours* de tecido. Suspensos do tecto falso da nave, liso, dispunham-se três grandes lustres circulares de vários braços, de idêntico perfil, como lampadários antigos revisitados à luz de uma impessoal diluição estética (282).

Era, afinal, toda uma estética regressiva que se manifestava por todo o ocidente. Em Portugal ela tornou-se particularmente sensível, no momento em que o regime parecia, finalmente, ter encontrado a sua opção plástica definitiva, mascarando um modernismo apaziguado sob tiques heráldicos e historicistas progressivamente insistentes, ocasionalmente regionalistas também. Isso tornara-se explícito quando Salazar, numa célebre entrevista que concedeu a António Ferro em 1938, fizera o balanço do "ressurgimento nacional" empreendido pelo Estado Novo. Enquanto o ditador e o secretário do S.P.N. iam,

simbolicamente, passeando pela "Lisboa Nova", os seis anos passados desde a Constituição de 33 afiguravam-se-lhes "um século". Obras como o Instituto Superior Técnico, "monumento erguido ao trabalho nacional", como a "nova" Casa da Moeda, "sólida e maciça como um grande cofre", ou como o Instituto da Estatística, "transparente como um cristal", pertenciam, com o seu modernismo purista, ao "pequeno país" das primeiras entrevistas, "ainda nos primeiros alvares da sua renascença, nos seus primeiros ensaios de remodelação social". Agora, Ferro extasiava-se perante as "casinhas portuguesas, simples, arquitectura despretensiosa, feliz, domingueira" do "modernizado" bairro social do Arco do Cego, finalmente concluído. Admirava também "o renascimento do nosso folclore", por ele mesmo empreendido, cuja "apoteose" seria o "Concurso da Aldeia mais Portuguesa". Registava "a próxima reabertura do Teatro de S. Carlos" e a "restauração dos monumentos nacionais". A estas tónicas regionalistas e historicistas, acrescia "o desenvolvimento das nossas artes gráficas" e "a vitória dos nossos decoradores nas exposições nacionais e internacionais". Embora admitisse que "transformar artistas e escritores em funcionários públicos" significasse "proibí-los de criar", reconhecia que só o Estado se apresentava "com meios para substituir, ainda que deficientemente, os antigos Mecenas ou até os reis de outros tempos". O que, na prática, significava a submissão efectiva daqueles criadores às directrizes da "Política do Espírito".

Salazar, por seu turno, entendia o regime como "o mais brando e tolerante de todos os regimes autoritários do nosso tempo". Acrescentava também que era precisamente "aos Estados autoritários que a arte mais deve, porque são mais construtivos, porque procuram febrilmente deixar na nossa época alguma coisa de durável, de eterno". Além do mais, para o ditador "a ordem foi sempre o verdadeiro clima da beleza". O crescente autoritarismo justificava, portanto, um convencionalismo discursivo que se estendia às artes plásticas, em involução modernista cada vez mais nítida. Se, nas decorações particulares, tal involução era exclusivamente justificada pelas modas de além fronteiras, ao nível oficial ela servia propósitos ideológicos precisos. Nessa procura do "durável", do "eterno", da "ordem" e da

"beleza", num tempo cultural e social onde, sobre as "ideias", predominavam as "imagens", "entre os artistas, só os arquitectos e os urbanistas t(inham) cada vez mais que fazer".

E, significativamente, os interlocutores passavam pela Praça Vasco da Gama e terrenos anexos, e percorriam a cerca dos Jerónimos. O próprio Salazar descrevia então, "como se estivesse diante duma planta", o plano de urbanização onde se projectava a realização "no ano apoteótico dos centenários, da grande Exposição do Mundo Português". E a entrevista era simbolicamente concluída no Castelo de S. Jorge, a pedido do Chefe do Governo, interessado "em avaliar a importância das obras a realizar na nossa acrópole e que foram anunciadas a propósito das comemorações de 1940". Enquanto subiam por Alfama, Ferro registava a "Lisboa pobre mas alegre de cravo ao peito e cantigas nos lábios, sem gramofone nem TSF, mas com o seu pintassilgo ou o seu canário em gaiola doirada" (283).

Para além da invenção etnográfica, regionalista e bairrista prosseguida por Ferro, o discurso da cultura oficial completava-se com a componente histórica, o seu principal fundamento. O Commissariado da Exposição do Mundo Português fora nomeado por portaria de 11 de Abril desse mesmo ano de 1938 (284). Em Dezembro foi indigitado Augusto de Castro, como Comissário Geral, e em Janeiro de 39 Cotinelli Telmo, como arquitecto-chefe (285). Em Fevereiro desse ano era, finalmente, divulgado o programa da Exposição. Salazar desejava-a como uma "síntese da civilização portuguesa e da sua projecção universal" que fosse a "história narrada em imagens", obedecendo a uma "expressão heróica e política", a "principal e fundamental", mas não prescindindo também das "expressões lírica e mística". Augusto de Castro anunciava, então, que em Maio de 1940 se ergueria "a verdadeira cidade da História de Portugal, a Exposição do Mundo Português", no palco privilegiado da grande praça fronteira aos Jerónimos. Para o Comissário, a civilização portuguesa era "essencialmente uma civilização de *expansão*: grande sempre que o Destino a integrou na sua função histórica que é muito mais universal que nacional". Mas a nossa "consciência nacional não é apenas feita de

conquistas e de evangelizações", prosseguia Augusto de Castro, "mas também ligada à terra, com raízes no solo": como tal, "se demos uma expressão geográfica nova ao mundo, também criámos uma maneira de *sentir* nacional. Povo de descobridores (...), de criadores de civilização", mas também "de santos, de poetas, de lavrantes de pedra e de almas" (286).

Tanto esta vertente histórica como o almejado "*sentir* nacional", que o magno certame de 1940 consubstanciaria, encontraram um verdadeiro ensaio no pavilhão português que em 1939, sob as directrizes de António Ferro, figurou na **Exposição Internacional de Nova Iorque**.

O tema da Exposição era "O Mundo de Amanhã", e o seu fim a demonstração de uma sociedade totalmente planificada, na qual as máquinas desempenhavam um papel preponderante. Para a expressão plástica desta utopia industrial, os principais arquitectos e decoradores americanos encontraram no "streamlined" a sua linguagem de eleição. A estrutura mais impressionante então erguida, verdadeiro símbolo da Exposição, articulava um altíssimo obelisco, o *Trylon*, com um globo gigantesco, o *Perisphere*, em cujo interior os visitantes admiravam *Democracy*, um enorme diorama multimédia de conotações futuristas. Na zona dedicada aos Transportes algumas estruturas constituíram verdadeiros paradigmas da arquitectura "streamlined", nomeadamente o escultural pavilhão da General Motors, do arquitecto Albert Khan, ou a exposição *Futurama*, concebida por Norman Bel Geddes, cenógrafo, decorador e *designer* de ascendência portuguesa. O classicismo moderno também se encontrou representado em encomendas norte-americanas, como o *Theme Building*, e ainda revestido de um monumentalismo totalitarista, como nos pavilhões soviético e italiano. Se bem que os visitantes se mostrassem extasiados e entusiastas com o fantasioso resultado, particularmente reconfortante no final de uma gravíssima crise económica, e ainda prometedora de um futuro radioso no qual as inovações tecnológicas estariam ao alcance de todos, já a crítica artística se revelou céptica: na verdade, os arquitectos pouco haviam investido na exploração de novos materiais e técnicas de construir, e pouco haviam adiantado na procura de novas linguagens

plásticas. Para além do tradicionalismo (na *Cidade do Futuro*, por exemplo, dois terços das 15 habitações-modelo apresentadas recorriam aos estilos conservadores, com especial preferência pelo revivalismo-colonial), a Exposição caracterizava-se, no seu conjunto, pelo predomínio do "streamlined", ele próprio uma síntese e ponto de chegada do modernismo mundano que sempre caracterizara o Art Déco. A Exposição marcou, simultaneamente, o apogeu e o grande final daquele estilo, verdadeira alegoria das tecnologias da Idade Contemporânea, concretização plástica de uma utopia maquinista que seria definitivamente arredada pela Segunda Guerra Mundial, cuja inevitabilidade já não escapava ao olhar dos observadores mais atentos.

A crítica condenou o comercialismo ostensivo do certame, a sua natureza híbrida, os seus tiques decorativos e, enfim, a sua modernidade superficial. Mas não deixou de elogiar os pavilhões estrangeiros, sobretudo os concebidos na funcionalidade austera do Estilo Internacional. No caso português, porém, já nem sequer o estilo Art Déco de 1925 era possível (287).

A participação portuguesa no certame foi, tal como em Paris, objecto de dúvidas e incertezas. O Governo, isto é, o próprio Salazar, entendia que as Exposições Internacionais se sucediam "constantemente, a propósito de tudo e por toda a parte", e que o seu carácter, apesar de uma "certa evolução no sentido espiritual", acabaria "por cansar". Além do mais, essa continuidade "arrasta(va) os países a despesas consideráveis", a verbas "gastas em coisas efémeras", em "coisas passageiras", quando seria preferível gastá-las "dentro do País, em obras definitivas" (288). Assim dissimulava o ditador a discrepância entre um Ocidente democrático que apostava nas "Artes e Técnicas na Vida Moderna" ou no "Mundo de Amanhã", e um país escassamente industrializado, progressivamente fechado sobre si mesmo, cada vez mais buscando no Passado o seu discurso legitimador. Os próprios contornos políticos e ideológicos que Salazar traçara adquiriam, sobretudo quando já era previsível o desenlace da Guerra Civil de Espanha, uma maior nitidez, traduzida por um crescente autoritarismo, cada vez mais duro, pela militarização efectiva, já anunciada pela reestruturação das Forças Armadas e criação da Legião e da Mocidade

Portuguesa em 36, e por um ideário místico e messiânico, aspirando a um cristianismo idealmente primitivo, legitimador do poder e nivelador de consciências e de desigualdades sociais.

Contudo, Salazar não podia furtar-se ao certame de Nova Iorque. Contando com a participação da "maioria das nações", a Exposição adquirira "tal vulto, importância, proporções, que seria (...) quase desprestigiado para Portugal (...) não ter ali o seu lugar marcado". Por outro lado, havia toda a conveniência em "aproveitar o ensejo para fazer a propaganda do País" num mundo onde ainda não éramos "suficientemente conhecidos" e onde muito se poderiam favorecer os "interesses portugueses, quer no campo comercial, quer - preocupação fundamental - no campo do turismo". Por último, havia o factor determinante da "colónia portuguesa que vive e trabalha na América do Norte" que contava com "algumas centenas de milhar de pessoas", com as quais se pretendia estabelecer um "mais íntimo contacto", e que finalmente teriam "ao alcance do seu amor um pouco da sua terra" e o "prazer" acrescido de ver "flutuar, entre tantas e tantas bandeiras, aquela da Pátria que sempre e com enlevo recordam" (289).

Salazar em pessoa definiu o programa da participação portuguesa, divulgado em 1 de Junho de 1938. Para o ditador o "Mundo de Amanhã" não seria "a deificação da aparelhagem que diminua o homem, nem o delírio do mecânico, nem o colossal, o imenso, o único", mas sim "o regresso à *simplicidade da vida*, à *pureza dos costumes*, à *doçura dos sentimentos*, ao *equilíbrio das reacções sociais*". Longe de ser "a apoteose da máquina", seria "a glorificação da vida simples e pura, baseada no Estado Corporativo e nos seus esteios fundamentais: o espírito cristão, o amor da Pátria e do trabalho, a construção da Família e o respeito do próximo e de si próprio" (290).

Era, afinal, o mesmo tipo de discurso que Ferro já utilizara para justificar a participação portuguesa na Exposição de Paris de 1937: não eram, então, o Estado Novo e o equilíbrio financeiro, respectivamente "uma obra de arte contemporânea" e "um caso de técnica moderna" que, como tal, se enquadravam perfeitamente num certame dedicado às "Artes e Técnicas na Vida Moderna" (291) ? Não seria Portugal um país onde "as mais belas máquinas" eram "as máquinas de Deus: os

homens", que considerava "engenhos diabólicos" as "máquinas gigantes" que não possuía, propondo em alternativa a "simples bússola" dos "antepassados"? Um País, enfim, "vergiliano", de "casas amáveis", cujas fábricas pediam "licença para fumar às paisagens", que se esforçava por "domar" as suas "ambições" para que o progresso não ultrapassasse "a medida do homem" (292). Era todo um humanismo cristão que enformava um país que se pretendia um oásis de paz, vizinho de uma Espanha em luta sangrenta, num quadro internacional marcado pelo espectro do expansionismo autoritarista, e que um pavilhão moderno e "voluntariamente modesto" exprimia e sujeitava discretamente à aprovação e ao beneplácito internacional.

Agora, apenas um ano passado, tal discurso radicalizara-se. O desenlace da Guerra Civil de Espanha com a já previsível vitória dos nacionalistas, da qual dependia a própria sobrevivência do Estado Novo, o desmembramento e a completa desorganização e desmoralização da oposição ao salazarismo, a reaproximação portuguesa à Aliança Luso-Britânica como forma de, habilmente, assegurar a defesa do Império colonial e garantir a futura neutralidade durante o conflito mundial iminente (293) serviam de garante mais do que suficiente ao regime, agora completamente livre de ameaças e perfeitamente seguro da sua continuidade.

Como tal, o Estado Novo podia agora, paradoxal e abertamente, afirmar o "Mundo de Amanhã" como um "regresso" (à "simplicidade", à "pureza", à "doçura", ao "equilíbrio"), e encarar o "futuro" como naturalmente alicerçado no "culto do passado, das tradições" e na "manutenção das realizações e reivindicações do momento presente" (294). O regime julgava-se, efectivamente, para durar.

"Apresenta(mo-nos) na Exposição de Paris de 1937 esquecendo-nos voluntariamente do que fomos para nos lembrarmos, principalmente, do que somos" (295), proclamava Ferro na altura. Um ano depois, o beneplácito internacional era já dispensável, e o passado surgia como tónica dominante da "síntese" da "vida espiritual" que seria a representação portuguesa, quase um desafio no contexto contemporâneo do certame nova-iorquino.

Este "culto do passado", no qual presente e futuro se alicerçavam, além de dispensar agora a modernidade arquitetural ocuparia até a maior parte do futuro pavilhão. O principal objectivo da representação portuguesa era, com efeito, a demonstração do "que foram os portugueses que prepararam o descobrimento da América", e para isso se reservaram quatro das sete secções ou salas que constituiriam a estrutura final (**foto 167**). A primeira seria a do *Descobrimento do Atlântico*, onde se destacaria, ao centro, a estátua do Infante Navegador, rodeada por documentação; a *Sala de Cristóvão Colombo*, a segunda, incluiria uma reprodução da casa madeirense onde aquele vivera, e a evocação de todas as contribuições dos portugueses para a descoberta da América; a sala seguinte, do *Brasil*, demonstraria que o descobrimento de Cabral não fora casual, mas sim o reconhecimento de uma terra já conhecida, e traçaria o seu percurso posterior, da colonização à independência; na quarta sala, um *Planisfério Luminoso* indicaria as rotas das principais viagens dos portugueses através do globo, constituindo a "síntese fundamental e magnífica da representação de Portugal" (296). No seu conjunto e organização, toda esta secção histórica parecia um retorno à Exposição Colonial Internacional de Paris de 1931, estando mesmo prevista, tal como no certame de Vincennes, a estátua do Infante que Francisco Franco para lá concebera, e até mesmo um apoteótico planisfério-síntese, igualmente luminoso.

A demonstração do Presente, por seu turno, encontrava-se reduzida apenas a duas salas, para as quais se adoptaria "um critério semelhante ao da Exposição Internacional de Paris", de 37, mas com gráficos ainda mais sintetizados, para que a visão "da obra do Ressurgimento Nacional" surgisse ainda "mais clara e incisiva". O "simbolismo paralelo" que, já naquela altura, associara o Infante D. Henrique a Salazar, surgiria ainda mais explícito, com o destaque da estátua do "principal obreiro do Estado Novo".

Por último, radicado neste discurso histórico e apologético, o Futuro apareceria simplesmente como "uma grande concepção alegórica", que deveria "dar a ideia do que - dentro dos princípios do Estado Novo Português - possa vir a ser o *Mundo de Amanhã*". Todo este programa

detalhadamente definido por Salazar e António Ferro, o comissário obviamente indigitado, foi divulgado a 3 de Junho de 38. Não se encontrava, então, ainda definido o desenho dessa alegoria, que se pretendia colocar a concurso entre os decoradores do pavilhão - naturalmente, os mesmos que haviam assegurado a Exposição de 37, lá premiados com o único *Grand Prix* de apresentação geral de pavilhões. Quanto ao seu conteúdo, porém, não faltavam a Ferro as sugestões: "a praça de uma aldeia portuguesa que, sem perder o seu carácter típico, se integrasse no Estado Corporativo", sobre "um fundo onde as chaminés das fábricas se encontrassem com os galos dos campanários, as copas das árvores, os cruzeiros". Neste "cenário" se desenvolveria "uma vida simples, familiar". Não poderiam faltar "as notas que dessem um ambiente de serenidade e paz social - paredes bem caiadas, janelas floridas, chaminés fumegantes", tudo, enfim, "contribuindo para uma impressão definitiva e sintética dos fundamentos da paz social firmada no Estado Corporativo e Cristão".

Esta visão ruralista e idílica que o regime promovia do futuro, numa continuidade dos valores corporativos e familiares fundados num cristianismo idealmente primitivo, era antecédida por uma outra secção, a *Sala do Turismo e Arte Popular*. De incidental que fora na Exposição de 37, então uma mera "caixa de brinquedos" distinta da sala reservada ao Turismo, adquiria agora "um lugar à parte" no Pavilhão, constituindo até "o hall de acesso a todas as outras". Mais do que um "parentesis" ao conjunto das secções, como Ferro a proclamava, ela funcionaria, portanto, como um esteio sedimentador de um discurso eminentemente retrospectivo, marcado pela continuidade, estabilidade e permanência. A própria fusão entre as secções do Turismo e da Arte Popular não era inocente: a "propaganda das belezas naturais do País" corria agora, teluricamente, de mãos dadas com o que a vida da população teria "de mais característico e expressivo", o "pitoresco maravilhoso da nossa arte popular", assim sedimentando internacionalmente a imagem de uma "consciência nacional (...) ligada à terra, com raízes no solo", de um idealizado "sentir nacional" que Augusto de Castro reclamava para a futura Exposição dos Centenários (297).

Previam-se que esta secção da Arte Popular e Turismo constituísse um corpo autónomo, dotado de uma fachada independente de "curioso ineditismo": uma "monumental vitrine" que apresentasse ao visitante colocado no exterior, numa disposição que lembrasse "as folhas de imagens d'Épinal, alguns dos nossos tipos regionais mais característicos". As fachadas das restantes secções, por seu turno, apresentariam "um aspecto sóbrio mas forte" que correspondesse ao arranjo interno dessas salas. A representação portuguesa incluiria, ainda, a presença de alguns produtos representativos das actividades comercial e industrial, previamente seleccionados pelo comissário, cuja apresentação seria obrigatoriamente sujeita aos cuidados da equipa de decoradores. Visava-se, através dessa imposição intransigente, manter os princípios de "unidade, harmonia e disciplina" decorativa que haviam proporcionado o sucesso do pavilhão de 37. Por fim, o conjunto da representação nacional completar-se-ia com uma "Grande Sala de Honra" situada no *Hall of Nations*, o recinto da Exposição destinado às diversas nações. Para este espaço coberto independente, destinado "a todas as festas e recepções portuguesas", Ferro já imaginava a instalação de um palco rudimentar e um cinema, e a presença obrigatória da estátua de Carmona.

No momento em que este programa era divulgado, o ante-projecto do pavilhão já se encontrava concluído. As hesitações iniciais e a falta de tempo não permitiram a abertura de um concurso público, como acontecera para a Exposição de 37, e António Ferro delegou os trabalhos no arquitecto Jorge Segurado, seu "dedicado colaborador de Paris". No "prazo inverosímil de dez dias", Segurado desenhara um projecto que agradou "plenamente" ao comissário, assim preterindo Keil ou outros candidatos porventura afectos a uma linguagem arquitectural mais actualizada, não desejável oficialmente no âmbito de um discurso fortemente conservador.

Como que a confirmá-lo, o *Diário de Notícias* publicou, a 16 de Junho de 1938, a fotografia do ante-projecto, já aprovado pela Direcção dos Serviços de Arquitectura da Exposição nova-iorquina. Tratava-se de uma estrutura tradicionalista: um pavilhão cilíndrico, contrafortado, rodeado por arcarias, com um portal armoriado, de

volta-perfeita, em simulação de cantarias aparelhadas. Diante dele, quase à mesma altura, erguia-se a mostra-vitrine quadrangular, percorrida por três registos horizontais de tipos regionais e rematada, sobre a moldura, pela legenda identificadora do país, em *lettering* moderno. À preferência modernista de Keil pela racionalidade, pelas linhas rectas, pelo despojamento e pela articulação volumétrica, sucedia agora o predomínio da fachada, o gosto pelas formas curvas, pela citação historicista e por uma convencional e arqueológica atenção ao detalhe decorativo. A própria legenda crítica explicitava a involução modernista operada: "sem fugir à simplicidade de linhas e motivos caracteristicamente portugueses", Segurado soubera imprimir ao pavilhão "o que há de sugestivo, de moderno, em construções deste género", destacando como "particularmente interessante" a ampla vitrine da "fachada". Mais ortodoxo, e ainda não satisfeito, Tomás Ribeiro Colaço entendia que havia que "nacionalizar o que dev(ia) ser uma afirmação 100% portuguesa", e propunha a substituição da pedra simulada "pela nota tão nossa do azulejo" (298).

Arrastado pela visão da "história narrada em imagens" e pela "expressão heróica e política" que Salazar desejava para a Exposição dos Centenários, Leitão de Barros ia mais longe, e propunha para os futuros certames internacionais a alternativa de um historicismo purista verdadeiramente arqueológico: "uma réplica, rigorosa na escala e no pormenor exterior, da *Torre de São Vicente a par de Belém* - verdadeiro *ex-libris* clássico da Nacionalidade", "jóia máxima do manuelino", "*vedetta* consagrada da *imagérie* mundial". Ela seria, sem dúvida, "melhor do que qualquer ingénuo esforço de adaptação de motivos de arquitectura regional às linhas sintéticas dos pavilhões das grandes feiras - que, são, afinal, os pavilhões do nosso país e de todos os países nestes certames". Ao "exotismo" e "pitoresco" desta "*sillouette* intacta" exterior, suceder-se-ia um interior "de sentida compreensão da arte moderna, de espírito decorativo contemporâneo, sintético, sóbrio" mas "fortemente impregnado" de expressão "estruturalmente portuguesa e não apenas *naturalizada*" (299). Tratava-se, ao fim e ao cabo, de um reatar daquilo que sucedera nas

longínquas representações nacionais nas Exposições de oitocentos, com as moldagens das frontarias dos monumentos manuelinos.

Em Janeiro de 1939 as obras decorativas que figurariam no pavilhão foram apresentadas ao público, no anacrónico Palácio de Exposições neo-joanino do Parque Eduardo VII. No dia 15 o próprio Salazar esteve presente: no espaço de uma hora, "tudo viu e observou com a maior atenção", pedindo e ouvindo as explicações de António Ferro e dos artistas. Os projectos de exteriores e interiores de Segurado, os trabalhos decorativos da equipa constituída por Kradolfer, Botelho, Bernardo Marques, Emmérico Nunes, José Rocha e Tomaz de Melo, aos quais se acrescentaram obras de Jorge Barradas, António Soares, Maria Keil, Canto da Maya, Barata Feyo e Paulo Ferreira, entre outros, tudo, enfim, agradou a Salazar, que "não escondia o prazer que tudo aquilo lhe causava" (300). A "sanção do agrado do Chefe do Governo" foi partilhada pela imprensa que admirou, sobretudo, "as admiráveis sínteses decorativas do Turismo", de "paisagens, de usos, de costumes" que seriam uma "tentação para os turistas sempre gulosos de pitoresco" (**fotos 176 e 177**): um Portugal de brinquedo, com *maquettes* de Lisboa e das províncias estilizadas em visões sorridentes de casario, de flores, de romarias de aldeia. Num painel cerâmico de Paulo Ferreira era idêntica a imagem do País, num folclorismo decorativo deliberadamente ingénuo (**foto 191**), com tipos regionais dispostos, como bonecas, entre arraiais, danças de roda, flores, aves e corações, visão lírica e poética que um pano envolvente, abrindo como uma cortina de cena, sublinhava (301).

Igualmente encantado, Leitão de Barros referia, então, a "expressão nova" que Ferro dera "às representações do País", com ela arredando "a arcaica noção" das "vitrines com vários produtos em estilo *Sociedade Geografia*". E, mais atento, não deixava de reparar que, desta vez, Ferro pusera "em cena um outro motivo, diferente do de Paris: menos expressão política e mais Nação". "Portugal vai todo nessas imagens de justa e pequenina escala, mas de eloquente grandeza, de profunda e impressionante simplicidade, de transcendente alcance", continuava Leitão de Barros, para concluir que, "no mundo do formidável, do mecânico, do monumental", essas imagens constituíam um "bíblico

acorde português", com "a frescura dum gorgueio, a pureza dum versículo". Retomando o gosto que Botelho anunciara, em exercício lúdico de modelismo decorativo, no pavilhão dos Telefones do Salão da Voga, dotando-o de uma carga eminentemente didáctica, ilustrativa de um discurso fundamentalmente providencialista, "essa equipa de campeões portugueses da decoração, que trabalha a doze mãos com a unidade dum só cérebro", conseguira levar "o gráfico artístico, a síntese informativa, o mapa, a *maquette*, a tal poder decorativo" que o "Portugal de contraplacado que eles inventaram" tomava "o carácter duma revelação". De "invenção" também que era "para nós", aos norte-americanos esse "*cartão de visita*" não poderia "assombrar", mas apenas "enternecer": uma ternura, porém, fundada no "respeito", pois "discretamente, mas com firmeza", António Ferro soubera "dizer-lhes o essencial" (302).

No dia 24 de Janeiro, Bernardo Marques, Kradolfer, Botelho, Emérico Nunes, Tom e José Rocha partiam para Nova-Iorque, com o fim de procederem aos trabalhos de montagem e decoração do pavilhão português (303). Com eles seguia o restante material artístico ainda não enviado e, no dia 14 de Abril, António Ferro juntava-se-lhes no próprio recinto da Exposição (304). Os trabalhos encontravam-se bastante adiantados e, na verdade, os pavilhões de Portugal e da Inglaterra foram os primeiros a estarem concluídos antes da abertura oficial da Exposição, o que constituía, tal como em Paris, "um grande triunfo para Portugal" (305). E, no dia 28 de Abril, António Ferro abria as portas do pavilhão para uma apresentação particular à imprensa norte-americana (306).

A Exposição foi inaugurada no dia 30 de Abril, e o pavilhão português no dia 8 de Maio. Para além do ponto de honra que constituía a sua abertura atempada, Jorge Segurado fazia ainda questão de destacar que, de todos os países representados na Exposição, Portugal fora o único que não excedera a sua previsão e os meros 6.000 contos que constituíam a verba da adjudicação da obra (307).

Estava finalmente inaugurado o "modesto pavilhão", "o cantinho da terra portuguesa na grande América" que Salazar desejara, onde os emigrantes presenciavam "o carácter fundamental da sua raça - o seu

acrisolado amor à família e à Pátria, a doçura dos seus sentimentos e o orgulho da sua História", e podiam "aquecer o seu coração de patriotas ao contacto des(sa) singela demonstração do sol e do espírito da sua terra". António Ferro acrescentava que, se as outras nações se impunham "pelos seus recursos materiais", Portugal prestigiava-se "pela sua força espiritual e moral". Todos os visitantes seriam, portanto, unânimes em considerar o pavilhão "um dos mais espirituais, senão o mais espiritual de todo o certame" (308).

A representação portuguesa ocupava uma área total de terreno de 25.000 pés quadrados, metade dos quais cobertos pelo pavilhão e anexos. Ferro via a estrutura principal como "um edifício perfeitamente equilibrado", de "grande harmonia de linhas e detalhe arquitectural", "propositadamente ingénuo e lírico". Seria "uma obra de arte moderna", paradoxalmente "no estilo característico das casas do Alentejo" (309) **(foto 168)**: um volume de planta circular, com alçado de dois andares - ligados, à esquerda, por uma desgraciosa escadaria exterior em cotovelo -, como um tambor cilíndrico, para além do qual se desenvolvia um corpo tendencialmente rectangular que abrigava seis secções distintas.

Na fachada principal **(foto 169)**, pontuada por estreitos contrafortes verticais entre bandas horizontais de janelas, destacava-se ao cimo de um lance de degraus um alfiz saliente, com um portal em arco de volta perfeita sobrepujado por um grande escudo nacional, tudo numa simulação de cantaria aparelhada que também revestia as superfícies curvas do andar inferior. O pavilhão ideal devia ser como "um grande cartaz", sublinhava Segurado, assim justificando morosamente a presença da heráldica identificadora e do pormenor historicista que contrariavam as regras da arquitectura modernista que, em 1930, enunciara no *Catálogo do Salão dos Independentes* (310). Pintado de branco, o andar superior rematava num murete curvo onde se rasgavam grelhas de tijolo, numa evocação da arquitectura vernacular do Alentejo. Essa vertente vernacular era, também ela, assumida em termos historicistas, recorrendo o arquitecto ao manancial da "arquitectura chã" de quinhentos como forma de ilustrar a "nova renascença" empreendida pelo Estado Novo (311). A pequena escala e

o geometrismo do pavilhão, também eles bebidos na tradição da "arquitectura chã" meridional, serviam a vertente "ingénua e lírica" que Ferro desejara, mais explícita na grande montra-vitrine vertical que, ligeiramente deslocada para a esquerda, ocultava o lance de escadas exterior do cilindro. A montra fora, porém, "sintetizada". Dos registos horizontais dos "tipos regionais mais característicos" inicialmente previstos, apresentava-se agora um grupo alegórico de três figuras (**foto 170**): uma ovarina sustentando um barco, uma lavradeira segurando espigas de trigo, um campino sobre um cavalo empinado, "cândida e rústica imagem" que simbolizava "a Montanha, o Mar e a Planície". Sobre eles destacava-se um sol radioso, num registo inferior curvo o nome de Portugal em *lettering* "de grande graça", recortado e florido, e o conjunto era envolto numa cercadura que lembrava renda e moldurado como uma ampliação de um registo religioso. Era todo um folclorismo estilizado por Maria Keil, inspirado "nos *ex-votos* das romarias", "no estilo das oferendas populares" eclecticamente aliado ao "sabor romântico do estilo Vitoriano" (312).

Do lado esquerdo da fachada principal um pórtico de arcarias dava acesso ao jardim do pavilhão e, do lado direito, sobre um murete ao fundo de uma alameda ajardinada, reflectindo-se nas águas de um lago revestido por azulejos, destacava-se o relevo do Infante D. Henrique que Ruy Gameiro esculpira para o monumento de Sagres (**fotos 169 e 171**). "Ajoelhado - num gesto de fé - conduzindo a destinos ignorados a caravela que e(ra) o nosso pequeno pavilhão", o infante de Gameiro vinha substituir a estátua de Francisco Franco, inicialmente prevista para uma das salas interiores. Em acordo com ela, sobre a fachada do pavilhão flutuavam, além da Bandeira Nacional e da de Lisboa, as da Ordem de Cristo e de Avis.

Transposto o portal principal do pavilhão, abria-se a rotunda do Hall de Entrada (**foto 172**). Sobre ela corria uma cornija circular decorada com um friso de caravelas e rosas-dos-ventos, plagiando aquele que Almada pintara em 37 para a Sala da Marinharia da Exposição Histórica da Ocupação. Logo abaixo desse friso decorativo destacava-se uma legenda contínua: " Portugal, com o seu dilatado Império Colonial, é uma grande Nação no seio de um pequeno País". Na parede

circular da direita improvisara-se uma galeria de pintura, cujos quadros eram mudados semanalmente. Lá se admiravam obras de Bernardo Marques, Botelho, Dordio Gomes, Francisco Smith, José Rocha e Tomás de Melo, mas também de Albino Costa, Albino Cunha, Júlio Santos, Varela Aldemira, Maria de Lourdes Melo e Castro, Martins Barata, Narciso de Moraes, Raquel Gameiro e Ricardo Bensaúde, numa confusão de modernos e académicos modernizados ou assumidos, afim do eclectismo de compromisso estético que a arquitectura do pavilhão demonstrava.

Como se esta amostragem não fosse, verdadeiramente, ilustrativa do "sentir nacional", no lado esquerdo rasgava-se um portal cujo lintel ostentava uma legenda esclarecedora, constituindo um verdadeiro programa: "Visite em primeiro lugar a Sala do Turismo e da Arte Popular". Esta secção, inicialmente desejada como "o hall de acesso a todas as outras", foi deslocada para o primeiro andar, resultando num núcleo inabilmente isolado (**foto 168**). Para lhe ter acesso, o visitante era obrigado a subir um lance de escadas que, concluída a visita, tinha de descer para retomar o percurso, e nesta má articulação de salas se revelava uma das maiores fraquezas da planta do pavilhão. Contudo, esta secção isolada de visita primacial justificava, telúrica e primitivamente, a "simplicidade de vida", a "pureza dos costumes", a "doçura dos sentimentos" de onde nascera a "grande Nação" que a rotunda inferior anunciava.

Essa visão era já anunciada na escada de acesso ao primeiro andar: ao longo das suas paredes rasgavam-se nichos envidraçados, contendo bonecas vestidas com trajes regionais de todas as províncias de Portugal (**foto 173**). A estes trabalhos de Tom associavam-se tapetes de Beiriz com motivos idênticos, num folclorismo estilizado que, substituindo as abstractas padronagens Art Déco da década de trinta, mais parecia um regresso ao gosto do início dos Anos Vinte.

Circular como a rotunda inferior, a *Sala do Turismo e Arte Popular* (**foto 174**) apresentava os mesmos objectos que formavam o recheio da Sala do Artesanato da Exposição de Paris (313): miniaturas de embarcações à escala, objectos em madeira, latão, cobre e ferro forjado, têxteis, tapeçarias, rendas e bordados, louças e bonecos de

barro, dispostos em prateleiras salientes da parede curva, molduradas por frisos de flores pintadas e beirais de telha, alternando com superfícies revestidas por minúsculas lambrilhas de figura avulsa, expressamente decoradas com ingénuos motivos de estilização folclórica (**foto 175**). Na parede fronteira, assentes sobre prateleiras salientes, apresentavam-se as *maquettes* das várias províncias turísticas, que tanto haviam encantado Leitão de Barros (**foto 174**): uma Lisboa "pitoresca", uma zona do Alentejo, uma aldeia algarvia, uma romaria minhota, o Vale do Douro (**fotos 176 e 177**), todas estilizadas "como presépios". Ao lado de cada *maquette*, dispunha-se uma tabela vertical com as correspondentes reproduções fotográficas e legendas alusivas de António Ferro (314). Ao centro da sala, em três escaparates independentes em madeira assentes sobre pés cilíndricos e rematados por beirais de telha (**foto 178**), apresentavam-se outros tantos objectos, entre citações de escritores estrangeiros alusivas ao valor da arte popular portuguesa, com destaque para uma frase de Maeterlinck, e para uma paradoxal réplica do galo de prata que premiava a "Aldeia mais Portuguesa", desenhado por Tom em 1938 (315). "A Terra, o Povo e a sua Arte numa sala só" - tal era o significado inusitado desta secção, que antecedia todas as outras (316).

Regressado ao Hall de Entrada, e avançando para Norte (**fotos 167 e 168**), o visitante entrava num espaço rectangular, a Sala da Exposição de Produtos Artísticos e Industriais, cuja natureza pouco os distinguia dos objectos da Arte Popular: objectos em madeira policroma "influenciados" pelo artesanato, porcelanas da Vista Alegre, encadernações de luxo, filigranas, lenços bordados e ainda propaganda turística, tudo apresentado em vitrinas independentes decoradas como montras de loja, rasgadas ao longo das paredes (**foto 179**). Era uma decoração discreta, de um modernismo frequentemente revisto em termos folclóricos, anunciadora dos concursos de montras que o S.P.N. depois promoveria, no âmbito das "Campanhas do Bom Gosto". Perto da saída, destacava-se um mapa parietal em cortiça, quantificando a população portuguesa na América do Norte.

Inflectindo para Leste, o visitante entrava numa outra sala rectangular, mais pequena, a Sala do Descobrimento do Atlântico (**foto**

180). Aqui se iniciava a vasta representação dedicada ao Passado. Do lado direito erguia-se uma reprodução de um dos padrões de Diogo Cão, logo seguido por um vasto painel horizontal em contraplacado de madeira que, percorrendo essa parede, inflectia ininterruptamente, em ângulo recto, pela parede fundeira. No painel registavam-se, sobre um fundo quadriculado por cordames, as descobertas e conquistas dos portugueses entre 1415 e 1601, da conquista de Ceuta à chegada ao Japão. Um "espinhado" gráfico, "em *sandwich* de contraplacado e cortiça", percorria-o longitudinalmente, e as suas setas indicadoras apontavam pequenos desenhos alegóricos em relevo (**foto 181**). Tal como em Paris, a modéstia dos materiais utilizados não prejudicava um enorme talento didáctico e cenográfico, que Kradolfer ainda sublinhou através de uma montagem verdadeiramente original: diante do painel, e ao longo dele, cinco grandes globos terrestres, erguidos sobre pequenas secções tubulares e dispostos em fila (**foto 180**), ilustravam a descoberta progressiva do Atlântico pelos portugueses, completando o gráfico parietal. Legendas inscritas no piso, nos globos e nas paredes explicitavam a aventura, tridimensionalmente demonstrada pelo número crescente de caravelas brancas sobre a superfície azul brilhante das esferas (**foto 181**). Mais ainda, a partir da segunda destacavam-se zonas iluminadas, num crescendo que acompanhava as legendas do piso. Se a arquitectura do pavilhão era medíocre, já a qualidade do trabalho decorativo confirmava um dinamismo que parecia imune à generalizada involução modernista. Na parede fronteira, à esquerda, um expositor apresentava reproduções de documentação cartográfica, tratados, autógrafos e gravuras e, na parede do fundo, rematando o gráfico parietal, destacava-se um painel vertical em faiança policroma, executado na Fábrica de Sacavém sobre um baixo-relevo de Jorge Barradas. Representava "A Escola de Sagres", com a figura do Infante envolta numa moldura em arco quebrado, rodeada por figuras de cartógrafos e navegadores (**foto 182**), de corpos igualmente longilíneos, na característica estilização amaneirada de Barradas. Substituindo a inevitável estátua de Francisco Franco, inicialmente prevista, o relevo do Infante vinha cumprir o programado paralelismo com a figura de Salazar.

Desta sala seguíamos de novo para Norte, ao longo de um amplo corredor que abrigava as salas de Colombo e da Expansão Portuguesa no Mundo. A Sala de Colombo (**foto 180**), abrangendo metade daquela, era entendida como "uma espécie de parêntese das Descobertas". Na parede direita apresentava-se um grande painel alegórico de António Soares, figurando dois navegadores debruçados sobre uma esfera zodiacal, rodeados por mapas, livros e astrolábios, numa composição piramidal de sabor renascentista. À esquerda, uma estante envidraçada continha uma ampliação do facsimile da carta endereçada por Colombo a D. João II em 1488, existente no Arquivo das Índias sevilhano, composição iluminada por Manuel de Melo Correia e, diante da parede oposta, erguia-se um alegórico e monumental livro aberto (**foto 180**), concebido por Fred Kradolfer. Na página esquerda, uma fotomontagem de Mário Novais apresentava a destruída casa de Colombo na Madeira e o pormenor de uma das suas janelas, sobre uma panorâmica do Funchal. Sobre a página direita Kradolfer inscrevera, em caracteres góticos, uma citação de Colombo onde o navegador se refere ao rei de Portugal. Perto do livro, suspensa do tecto como um *mobile*, uma esfera armilar (**foto 180**) reproduzia tridimensionalmente um dos principais motivos da alegoria decorativa de Soares.

Mais complexa era a sala seguinte, a Sala da Expansão Portuguesa no Mundo (**foto 180**), igualmente rectangular. Ao longo da parede direita pinturas, legendas e *maquettes* evocavam a acção dos portugueses na América do Norte e do Sul, Índia, África e Ásia. Aquelas partes do mundo eram representadas através de quatro painéis alegóricos verticais (**foto 180**), pintados por Kradolfer e Botelho: os da "África" e "América do Norte" figuravam uma caravela abordando um trecho da costa, onde já pontuava um padrão, e onde se inscreviam, respectivamente, uma escultura antropomórfica negra e um totem índio; no da "América Portuguesa", uma fila de colonos avançava sob uma abóbada de vegetação luxuriante e, no da "Ásia", retomava-se a alegoria da chegada dos portugueses à Índia de Waldseemüller, que Arlindo Vicente já adaptara, em 37, para a Sala dos Brasões da Exposição Histórica da Ocupação. Entre estes painéis, colocadas sobre

prateleiras salientes da parede, apresentavam-se quatro *maquettes* ilustrativas da acção portuguesa naquelas zonas, com legendas esclarecedoras: da conquista de Ceuta à independência do Brasil, as mais significativas etapas históricas eram convertidas em mapas e gráficos relevados, onde figuravam símbolos tridimensionais ou episódios completos miniaturizados, como a embaixada de D. Manuel ao Imperador da Abissínia. Tal como nas sínteses regionais da Sala do Turismo, tratava-se de uma "representação esquemática, sugestiva e divertida pela sua feição de brinquedo". Esta vertente lúdico-decorativa podia também revestir-se de um verdadeiro carácter arquitectural, de surpreendente modernidade: a parede esquerda era substituída por um grande painel horizontal suspenso (**fotos 180 e 183**), como uma cortina que não chegava ao tecto nem assentava no chão, apoiando-se apenas em discretos suportes tubulares. A sugestão de amplidão espacial, assim conseguida, alargava-se à própria decoração superficial (**foto 183**): dividida em quatro painéis rectangulares, aludia às viagens feitas na América antes de Colombo, sob a bandeira do rei de Portugal, empreendidas pelos Côrte-Real e Vespúcio; dois mapas dos hemisférios Norte e Sul, dispostos diagonalmente, alternavam com duas despojadas zonas listadas onde se inscreviam simples legendas, também tangentes nos ângulos. Ao centro da sala, dois expositores assentes sobre suportes em tubo metálico apresentavam reproduções fotográficas de documentação cartográfica.

Ao fundo desta sala, e perpendicular a ela, abria-se o longo panorama da Sala do Planisfério (**foto 180**). Não era uma verdadeira sala, mas sim uma secção independente, rectangular, separada da anterior por uma balaustrada em contraplacado recortado. Debruçado sobre ela, como se numa varanda de um castelo de popa, o visitante admirava um vasto planisfério em relevo, quase integralmente executado em cortiça, alusivo às viagens marítimas, terrestres e aéreas levadas a cabo pelos portugueses. Operadas pelo visitante, as diferentes rotas apareciam iluminadas, recurso que, apesar da sua sofisticação, retomava a concepção do planisfério luminoso que figurara, em 1931, na Exposição Colonial de Paris. Procurando reproduzir a atmosfera do período das Descobertas, apresentavam-se de cada lado deste novo

planisfério motivos de índole marítima: à direita a bandeira dos descobrimentos e uma escada de navio em cordame, à esquerda a Cruz de Cristo, a Estrela Polar e o Cruzeiro do Sul, numa sugestão de diorama. Na parede do fundo, sobre o planisfério, destacava-se um painel indicativo das viagens, conquistas, descobertas e explorações. Na parede fronteira, já no estreito corredor de passagem para a sala seguinte, uma vitrine apresentava o sextante de Gago Coutinho, em analogia ao método de orientação pelas estrelas estabelecido pelos navegadores portugueses no século XV e, corroborando esta metáfora, outra vitrine anexa expunha um astrolábio quinhentista.

Após este longo preâmbulo dedicado ao Passado, o visitante entrava, finalmente, na secção reservada ao Presente, que se estendia para Sul. Abrangia duas salas adjacentes, articuladas em L, as Salas do Estado Novo (**fotos 167, 168 e 184**). Na primeira sala a parede do lado direito, ao fundo, apresentava um vasto baixo-relevo de Henrique Bettencourt, representando a estrutura do Estado Novo (**foto 185**): à concisão geométrica que figurara na Exposição de Paris sucedia, agora, uma composição mais diluída, predominantemente curva, com as enormes figuras simbólicas e respectivas legendas espraiando-se pela superfície. Lá estavam representadas as Corporações e a Família, as bases da Constituição e da Justiça. Particularmente sugestivo era o grupo da Família, tutelado por uma protectora figura angelical de braços abertos. Quase a seu lado destacava-se, saliente da parede, a máscara de bronze de Salazar, esculpida por Barata Feio. Este simbolismo imediato foi elucidativamente esclarecido por António Ferro no discurso inaugural do pavilhão, também reproduzido no Catálogo: com efeito, aquele "homem, filho de camponeses, simples como o Evangelho" soubera "despertar-nos" para uma "nova renascença"; verdadeiro representante da "raça dos descobridores", Salazar compreendera "que os portugueses se sentiam desunidos (...) por não terem qualquer missão universal", e chamara-os "à descoberta da verdade, ao reino de Deus". Após os ensaios da Exposição do Ano X e da Exposição Histórica da Ocupação, os contornos messiânicos do salazarismo eram, agora, perfeitamente assumidos: "com a sua alma profundamente cristã, com o seu olhar puro, que elimina a fealdade da vida", Salazar ensinara-nos

"numa época de livre arbítrio, certos princípios fundamentais, sem os quais o Mundo e a sua harmonia não poderiam existir". Nesta evocação Ferro chegava, até, ao extremo do absurdo apologético: a obra de Salazar "não e(r)a sequer original. Mas recorda(va) a criação do homem"; "o essencial, para Salazar (...), não é criar o homem moderno, o homem diabólico, mas recriar o homem de sempre, o homem de Deus" (317). Estava, portanto, claramente enunciada a perspectiva cultural francamente regressiva, que a arquitectura exterior do pavilhão exemplarmente reproduzia. Frente à entrada, na parede anexa à máscara do ditador, integralmente revestida de mármore, inscrevia-se, em letras de bronze, a sua divisa "Estudar na dúvida, realizar na Fé" e, na parede fronteira, um baixo-relevo de Bettencourt figurava uma árvore simbólica (**foto 185**), representando a organização do Estado Novo. A seu lado, rodeando a porta de acesso (**foto 184**), uma fotomontagem parietal, da Mocidade Portuguesa desfilando e da Legião Portuguesa em parada, simbolizava "a esperança de hoje para o Portugal de amanhã".

A segunda sala (**fotos 184 e 186**), perpendicular à anterior, apresentava quadros, gráficos, fotomontagens e *maquettes* alusivos à actividade política, financeira e económica do Estado Novo. Na parede da esquerda, ao fundo, um diagrama em relevo enumerava as actividades da Câmara Corporativa, logo seguido por vários gráficos que forneciam uma sinopse da actividade financeira (**foto 186**). Com grande felicidade, as estatísticas das despesas e receitas públicas eram representadas por dois frisos paralelos de mãos recortadas, em cujas palmas se acumulavam moedas, destacando-se de um fundo de bandas luminosas (**foto 187**), num "simbolismo fácil" que ilustrava, perfeitamente "o *deve* e o *haver*: a mão que dá, a mão que recebe". A parede anexa, voltada para a entrada da sala, apresentava várias fotomontagens referentes ao restauro dos monumentos nacionais, educação, obras públicas e serviços de saúde. Seguia-se um conjunto de doze painéis verticais (**fotos 184, 186 e 188**), pintados por Botelho e Bernardo Marques, com alegorias à produção agrícola e de gado, sardinhas, vinhos, frutas, subsídios agrícolas, comunicações e electricidade. Depois, nova série de fotomontagens aludia à construção

de estradas, caminhos de ferro, movimento naval e pesca do bacalhau, tendo diante dela, sobre prateleiras corridas, pequenas *maquettes* estatísticas, com barcos, portos, combóios e estradas miniaturais. Por fim, como corolário deste discurso, um mapa de Portugal em apropriada miniatura relembra a legenda que corria no Hall de Entrada: "Portugal é uma grande Nação num pequeno País". Ao centro da sala destacava-se, isolada, outra *maquette* estatística em relevo (**fotos 184 e 189**), referente à vida colonial, assim reduzida "a um brinquedo de crianças, em condições de poder despertar a atenção de toda a gente". Perto dela, fechando o espaço, a parede esquerda apresentava um planisfério circular (**foto 189**), desenhado por Jorge Mattos Chaves: representava as redes de caminho de ferro, nacionais e internacionais, que ligavam os portos portugueses, bem como as carreiras de navegação internacional que lá desembocavam. Ilustrativo da vocação universalista do Império, e também da "nova renascença" portuguesa, o planisfério apresentava ainda alegorias mitológicas - Apolo, Mercúrio, Neptuno - e era rodeado pelos doze signos do Zodíaco, cada qual apresentando fotografias alusivas aos portos e caminhos de ferro portugueses, numa verdadeira cosmogonia que, decorativamente assumida, não contrariava a visão eminentemente ruralista do regime.

Com esta última secção ficava concluída a visita ao pavilhão, descendo o visitante para o jardim através de um portal de volta perfeita, rematado pela esfera armilar e ladeado de arcarias. Do lado direito, a parede exterior apresentava três relevos verticais de Barata Feio - Camões, Cabral e Vasco da Gama -, os dois últimos dos quais haviam já figurado na Exposição de Paris, e à esquerda, sobre um plinto colocado no tapete verde, erguia-se a réplica da estátua de Cabrilho oferecida à Califórnia (**foto 190**), da autoria de Álvaro de Brée. Perto, emoldurado numa arcada, estava o painel cerâmico de Paulo Ferreira (**foto 191**). Seguindo em linha recta, o visitante atravessava um passadiço colocado sobre um longo canal longitudinal revestido de mosaico, paralelo ao pavilhão. Na extremidade direita deste canal, assente num plinto mosaicado onde uma bica de água alimentava o lago, estava a alegoria da Raça, esculpida por Barata Feio

(foto 192): uma figura de pé e de vulto, alada, vestida com cota de malha e longa túnica pregueada, segurando o orbe na mão esquerda e erguendo a espada na direita. Evocativa da força "espiritual" que Salazar reclamava, não deixava de aludir ao país que nascera "no século XII sob o signo da Cruz e da Espada" (318).

Todo este espaço ajardinado, moldurado por arcarias e pontuado de árvores, criava um clima de bucolismo propício à apresentação da secção do Futuro. Colocada no eixo do portal de saída da Sala do Estado Novo, e dela já visível, a alegoria ao "Mundo de Amanhã" (fotos 184 e 190) erguia-se ao ar-livre, ao fundo do jardim, sobre um terraço ao cimo de uma escadaria. Se o pavilhão português era, com a sua estilização historicista, vernacular e regionalista, "a pequena casa lusitana" que Ferro invocava, se o lago simbolizava "o mar" diante do qual a "contruímos", se o passeio que o atravessava em linha recta era o "caminho do Mundo de Amanhã", se ainda o "pequeno e doce" jardim tinha "o perfume dos nossos pinhais, a carne das nossas caravelas", já a alegoria que Ferro sonhara consubstanciava finalmente "a resposta que Portugal *podia* dar às alucinações do progresso norte-americano, ou talvez melhor a que *devia* dar" (319). Projectada por Botelho e José Rocha, a alegoria seguia à letra as directivas do comissário do S.P.N. (foto 192): o fundo era um painel horizontal, rectangular, apresentando as fotomontagens de campos agrícolas, de um poste eléctrico e de obras hidráulicas, moldurando um casario caiado ladeado de árvores, sob um luminoso céu de verão. Na parte inferior, em primeiro plano, um friso horizontal de silhuetas brancas aludia ao trabalho e sobre ele, em plano recuado, um novo friso articulava três relevos de Canto da Maya. Originalmente intitulado "A Família em Portugal: avós, filhos e netos" (320), representava um casal de camponeses diante de campos lavrados, duas crianças brincando com redes sobre um fundo de barcas e ondas e, ao centro, um casal abraçado segurando um recém nascido, numa visão edénica que os associava a frutos, flores e animais. Rematando o conjunto uma aldeia de brinquedo em relevo, para onde convergiam pombas em vôo, com casas brancas cobertas de telha e a respectiva igreja, de cuja silhueta do campanário se destacava uma cruz, coroando a totalidade da

composição. Verdadeiro "símbolo da representação portuguesa", a alegoria concretizava na perfeição os propósitos ideológicos do Estado Novo: "uma vida simples, serena e feliz", fundada no "trabalho disciplinado" e na "união familiar" baseada nas actividades primárias de subsistência, e inspirada "no espírito da Igreja" cuja cruz "dominará todos os arranha-céus do Mundo de Amanhã". Assim pretendia Salazar construir "o Estado Social e Corporativo" que, organicamente, correspondia "à estrutura natural da sociedade". Perante o espectro omnipresente da guerra, "nesta Terra, em que tudo parece frágil", os portugueses permaneciam "teimosamente espirituais", transmitindo a mais perfeita "sensação de eternidade": porque o progresso por si só "não inclui a civilização", e porque nem sempre "nos deixa viver em paz", "o amor da família, o trabalho, uma casa simples para viver" eram as suas únicas aspirações.

Este futuro traçado por Salazar era uma "modesta apoteose", como, aliás, "importa(va) ao teor da nossa vida individual e colectiva e à simplicidade dos nossos costumes". Mas essa visão era contrariada pela Sala de Honra de Portugal no Hall das Nações do certame novaiorquino. A relativa falsa-modéstia que se revelara em Paris surgia agora, ela também, abertamente assumida. Tratava-se de um pavilhão com a superfície de 5.000 pés quadrados, destinado às solenidades oficiais, recepções, festas, conferências, concertos e exposições cinematográficas. A fachada nada tinha de notável, contudo, significativamente, o seu desenho também nada tinha de historicista: um vasto pano quadrangular, percorrido verticalmente por um janelão lateral e rematado, do lado direito, por uma mísula saliente onde se erguia uma escultura alegórica. Sobre a parede exterior corria a palavra "Portugal", em *lettering* moderno e saliente, sobrepujada pelo escudo nacional e por um grande planisfério circular alusivo à Expansão Colonial Portuguesa. No vestibulo interior, rectangular, prosseguia a tónica colonial: seis quadros dispostos em fila explicitavam os progressos da administração daqueles territórios e, para que não restassem dúvidas, uma legenda sobre a porta de acesso à sala contígua corroborava o discurso: "As Colónias Portuguesas são a continuação de Portugal". Como que explicitando que a nossa história continuava viva

e renascida, lá se apresentavam dois pomposos retratos pintados por Henrique Medina, com a sua habitual minudência *kitsch* de agrado certo, num realismo burguês deleitado em pormenores e texturas: Carmona, de olhar convencionalmente penetrante e mão na espada, reverberante de galões e comendas, e o Cardeal Cerejeira, de expressão recolhida como convinha, segurando a cruz peitoral, luzidio de cetins e brocados. Se o cardeal, então, apenas se referia ao "lume sagrado da Fé Cristã" que os portugueses da América do Norte alimentavam, já a sua presença no vestibulo explicitava, inequivocamente, os desígnios que Salazar lhe reservara, como cabeça do obra missionária a desenvolver em África: a assinatura da Concordata com a Santa Sé, no ano seguinte, teve como contrapartida o importante apoio da Igreja à educação e assistência ao indígena, que o Estado português não conseguia assegurar.

Duas esferas armilares parietais anunciavam, então, a verdadeira apoteose imperial que era Sala de Honra, grande espaço em elipse rematado por um palco circular. De cada lado, afrontadas, colocadas sobre plintos, apresentavam-se as estátuas de Salazar e Carmona, respectivamente de Francisco Franco e Leopoldo de Almeida, convertidas em imensas alegorias (**fotos 193 e 194**): por detrás de cada figura erguia-se um enorme painel vertical pintado por Fred Kradolfer, representando uma simbólica figura alada, cujo excelente acerto decorativo evocava as pinturas monumentais que, dois anos antes, Jean Dupas executara para os salões do Normandie. A que envolvia Carmona, à direita, intitulava-se "O Império" (**foto 194**) e flutuava num firmamento estrelado, segurando a espada e o orbe encimado pela Cruz de Cristo, como símbolo de um dogma e de uma força onnipresente e inquestionável. Já no lado esquerdo, tutelando Salazar, "A Fé" (**foto 193**) avançava a passos largos e decididos, erguendo ao alto uma caravela e sustendo uma cruz, tão grande como a espada que a sua irmã empunhava, de onde se desenrolava uma tabela com a legenda, simultaneamente constantiniana e afonsina, "In hoc signo vincis". Ao sonho do infante das caravelas aliava-se, agora, a fé do restaurador do Império Romano e do construtor da nacionalidade. Se Carmona aparecia como um contemplativo revestido da autoridade de um

dogma, que na verdade era, Salazar, por seu turno, destacava-se como o verdadeiro homem de acção, o arquitecto da "nova renascença", o restaurador de um Império fundado na fé.

A luminotecnica reforçava este discurso, destacando as estátuas num intenso halo luminoso e fazendo reverberar os dois longos painéis metálicos e canelados que ladeavam as monumentais pinturas de Kradolfer, cenograficamente iluminados de baixo para cima. Como remate discreto, mas indispensável, dois frisos verticais de brasões das cidades metropolitanas e das províncias coloniais completavam a composição, em parábola universalista. Nenhuma sugestão de arquitectura historicista, vernacular ou regionalista, mas apenas uma equilibradíssima retórica, servida por um monumentalismo despojado e sintético (321).

Era, na verdade, um programa apoteótico, subtilmente articulado, admiravelmente servido pelo talento de Kradolfer. Constituíra, por si só, uma verdadeira síntese da pujança, do dinamismo e do relevo conferido pelo Estado Novo às artes da decoração. Não podiam, realmente, competir com elas as pinturas modesta e indiferentemente colocadas na rotunda de entrada do pavilhão principal. Foi o ponto de chegada de um discurso decorativo que se iniciara com o Salão da Voga e as Exposições de T.S.F., brilhara na Exposição da Luz, sedimentara nos Salões Automóvel, amadurecera nos certames Industriais, Coloniais, do Ano X, e da Ocupação, e culminara na Exposição de Paris. Foi também a consagração definitiva do pintor-decorador, o principal encenador do Estado Novo. A pintura, a escultura, a cenografia, a própria arquitectura, todas as expressões artísticas, enfim, se apagavam perante a decoração - e o futuro certame do Mundo Português foi, sobretudo, a grande parada dos decoradores, embora nada adiantasse no domínio das novas linguagens e expressões decorativas.

A arquitectura, perdido o ímpeto modernista que nenhum alento oficial agora justificava, mergulhava nas sendas do historicismo. Para a **Exposição Internacional de S. Francisco**, realizada no mesmo ano, Jorge Segurado desenhou um pavilhão que constituiu, também ele, um verdadeiro anúncio e ensaio da morosidade arquitectural que dominaria

a década seguinte (**foto 195**). Realizado numa ilha artificial na Baía de S. Francisco, recentemente atravessada pela maior ponte suspensa do mundo, o certame pretendia celebrar o passado das nações que tinham contribuído para o descobrimento da costa do Pacífico. Na sua área, que ocupava metade da dimensão do seu congénere nova-iorquino, ergueram-se estruturas marcadas por arquitectura onírica, num Art Déco evocativo de paraísos pré-colombianos, do Sudeste Asiático ou da Oceânia (322).

Estando todas as atenções e esforços concentrados na Exposição de Nova-Iorque, a representação de Portugal não poderia deixar de ser modesta, apesar do apoio monetário prestado pela colónia portuguesa da Califórnia. António Ferro foi, naturalmente, o comissário geral, e a equipa de arquitecto e decoradores que assegurara o pavilhão nova-iorquino foi ainda obrigada a repartir-se por esta iniciativa. Os trabalhos andaram depressa e finalmente, no dia 3 de Março de 1939, realizou-se a inauguração do pavilhão português, quase despercebida perante a imprensa (323).

O apelo ao passado que presidira à celebração de S. Francisco, a noção de que a própria cidade era, quando comparada com Nova-Iorque, "também Senhora; mas uma Senhora mais modesta, com menos meios, com menor pé de meia", a consequente falta de empenho e de tempo tudo, enfim, se traduziu num pavilhão extremamente desinteressante. Ocupava uma área de cerca de 230 metros quadrados, inicialmente destinada à Alemanha, muito superior à área anteriormente prevista. A fachada era uma estrutura rectangular, moldurada por pilastras salientes, coroada por um frontão contracurvado ladeado de aletas rematadas por enrolamentos (**foto 195**). Neste frontão destacava-se um enorme e desproporcionado escudo nacional tendo, nos lados, a esfera armilar e a Cruz de Cristo. Ao gosto neobarroco, verdadeiro retorno à Exposição do Rio de Janeiro de 1922, e à pesada heráldica identificadora aliava-se, ainda, o eclectismo neo-românico de um grande portal em arco de volta perfeita, articulando três arquivoltas assentes em pilastras lisas. Tomás Ribeiro Colaço reconheceu que a fachada, apesar de "simples e modesta", reflectia "uma austera severidade e um portuguesismo bem vincado que impressiona(va)

agradavelmente", e neste deleite conservador havia também toda uma celebração sentimentalista comum ao gosto oficial. Neste contexto parecia deslocada a estátua de Cabrilho que Álvaro de Brée esculpira, colocada diante do portal e deficientemente iluminada.

O interior era uma simples sala rectangular, isenta de qualquer modulação ou subtileza arquitectural (**foto 196**). Reduzido à fachada, o trabalho de Segurado apenas revelou uma mera preocupação com os efeitos de superfície, e mesmo assim traduzidos numa ecléctica e desequilibrada articulação de marcas historicistas. Só o trabalho dos decoradores introduziu uma nota mais válida e dinâmica na participação: um conjunto de painéis relevados colocados ao longo das paredes, através dos quais se representava "toda a vida portuguesa actual e tradicional". Dois grandes mapas encurvados recordavam as viagens marítimas dos portugueses, estilizando a cartografia do século XVI. Diante deles, ao centro da sala, erguia-se uma miniatura de caravela quinhentista (**foto 196**), modelo daquela que servira a Cabrilho, providencialmente rematada por uma composição onde gráficos em relevo e fotomontagens aludiam à obra do Estado Novo. Dois quadros esquemáticos independentes referiam-se às actividades dos portugueses na Califórnia: num deles passava em revista a percentagem da população, a indústria dos lacticínios, a pesca, a agricultura e os jornais, no outro as associações de beneficência. As restantes representações gráficas aludiam à produção do vinho do Porto, de cortiça e azeites, e ainda as indústrias das conservas e bordados dos Açores, e também do turismo. Todos estes quadros eram infinitamente mais simples do que as engenhosas soluções decorativas que, exactamente na mesma altura, se admiravam na Exposição de Nova Iorque, o que não impediu que *A Arquitectura Portuguesa* destacasse, de entre todos eles, precisamente os mais convencionais: o do Vinho do Porto, modesta composição onde figurava uma boneca vestida com traje regional e um modelo de barco rabelo, e a secção alusiva à arte popular, "admirável de simplicidade", que ocupava, junto à entrada, o canto direito da sala. Passaram-lhe, significativamente, despercebidos dois quadros colocados ao fundo, alusivos à "Descoberta

da Califórnia", pintados por Estrela Faria e Manuel Lapa (324). A nível oficial a modernidade parecia, assim, começar a declinar...

EPÍLOGO

...e a modernidade declinou efectivamente. A magna Exposição dos Centenários explicitou largamente a aparência "heróica" que Salazar desejara. Verdadeira "Cidade da História", pediu emprestados ao passado os seus ícones, contaminando arquitecturas e decorações. Os pavilhões de *Honra* e de *Lisboa*, a "obra-prima" da Exposição que Cristino concebeu, estilizavam as laçarias dos Jerónimos e as pontas-de-diamante da Casa dos Bicos. No interior, a decoração explicitava um discurso histórico, com recurso às iluminuras e às arquitecturas antigas. O modelo Art Déco do Salão da Voga, da Exposição da Luz e dos Salões Automóvel desaparecera neste cenário de estafe e papelão. Também a matriz racionalista que Keil dera na Exposição de Paris fora preterida. Só o modelo do folclorismo estilizado que Ferro ambicionava ganhou expressão na "Secção Etnográfica", por ele dirigida. Este decorativismo servia eficazmente o discurso político, e da índole oficial transpirou para a vida doméstica, doravante guiada pelos modelos de interiores "portugueses" que a revista *Panorama* largamente fornecia. Foi a vaga do "rústico", curioso fenómeno decorativo nacional que, pela primeira vez, se erguia em barreira contra as novidades de além-fronteiras, tentando quebrar uma preponderância francesa que desde o século XVIII era indiscutível. Essa análise, porém, reservamo-la para trabalhos futuros.

NOTAS

A Arquitectura e a Decoração em Portugal do Século XIX aos Anos Vinte - Breve Resenha

- 1 - Ver *Architectura Portuguesa* ano I, nº1, Janeiro de 1908.
- 2 - Ver, quanto ao revivalismo "gótico" do período romântico, o livro de JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Vol. I, Lisboa, Bertrand Editora Lda, 1990, pp 380-390, bem como, para o estudo do neomanuelino e suas persistências no século XX, o Vol II., pp 174-178 e pp 333-334. No que se refere ao pavilhão português da Exposição Universal de Paris, ver REGINA ANACLETO, "Arquitecturas Medievais, Memória e Retorno", in AAVV, *O Neomanuelino ou a reinvenção da arquitectura dos Descobrimentos*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos portugueses/IPPAAR, 1994, pp 67-68.
- 3 - Ver JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *op. cit.*, Vol. II, pp 174-183.
- 4 - *Idem.*
- 5 - Ver JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, "L'Art Nouveau du Portugal", in AAVV, *Art Nouveau/Jugendstil Architecture in Europe*, s.l., German Commission for UNESCO/Academy of the Chamber of Architects, North-Rhine, Westphalia, 1988, pp 160-164.
- 6 - Ver MANUEL RIO-CARVALHO, "Revivalismos e eclectismos", in AAVV, *História da Arte em Portugal, Do Romantismo ao Fim do Século*, Vol. 11, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, pp 19-20.
- 7 - *Idem*, p 15.
- 8 - José-Augusto França considera esta a primeira obra onde se detecta a concretização da temática da "Casa Portuguesa". Ver, do autor, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Vol. II, pp 153-160.

- 9 - Os candelabros foram fundidos em Lisboa, na Fundição de João Bachelay. Ver JOSÉ TEIXEIRA, *D. Fernando II, Rei-Artista Artista-Rei*, Lisboa, Fundação da Casa de Bragança, 1986, pp 147-49.
- 10 - O trabalho dos estuques foi executado por italianos, com destaque para Ernesto Rusconi, enquanto os trabalhos de talha foram executados por Inácio Caetano e José Francisco Lisboa. Também os douramentos se deveram, na sua quase totalidade, a artífices nacionais. Ver JOSÉ TEIXEIRA, *op. cit.*, pp 161-62.
- 11 - Executaram os dourados António Cipriano da Silva, Diogo Faustino dos Reis, Marcelino Veloso, João Baptista Fonseca, Manuel Marcos da Graça, auxiliados pelo italiano José Fornari no trabalho das portas e cornijas. Ver JOSÉ TEIXEIRA, *op. cit.*, pp 163-65.
- 12 - Ver JOSÉ -AUGUSTO FRANÇA, *op. cit.*, Vol. I, p 372. Como vimos, este gosto, que o autor identifica com o liberalismo, era já nestes anos praticado por decoradores profissionais vindos de França, como Gardé, Margotteau e ainda Poisignon.
- 13 - Ver JOSÉ TEIXEIRA, *op. cit.*, p 242.
- 14 - Ver JOSÉ TEIXEIRA, *op. cit.*, pp 302-328.
- 13 - Ver JOSÉ TEIXEIRA, *op. cit.*, pp. 184-217.
- 10 - Ver REGINA ANACLETO, "Neoclassicismo e Romantismo, As Artes Decorativas", in *História da Arte em Portugal, Neoclassicismo e Romantismo*, Vol. 10, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, pp 169-173.
- 11 - Ver JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Vol. I, pp 421-424.
- 12 - *Idem*. Ver também, do mesmo autor, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Vol. II., pp 66-71.
- 13 - Ver JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Vol II, pp 66-85.

- 14 - Ver nota 5, *infra*. Também de José-Augusto França, ver o capítulo dedicado à "Arte Nova" in *A Arte em Portugal no Século XIX*, Vol. II, pp 186-194. Consultar igualmente o artigo de MANUEL RIO-CARVALHO, "Arte Nova", in *História da Arte em Portugal Do Romantismo ao Fim do Século*, Vol. 11, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, pp 153-171. Ver também PEDRO VIEIRA DE ALMEIDA/JOSÉ MANUEL FERNANDES, *História da Arte em Portugal, A Arquitectura Moderna*, Vol. 14, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, pp 91-98.
- 15 - Ver *Ilustração Portuguesa* de 11/6/1906.
- 16 - Ver JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Vol. II, pp 186-194.
- 17 - Ver o catálogo da Exposição *Raul Lino, Artes Decorativas*, s.l., Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 1990, pp 51 e 79-80.
- 18 - Ver *Exposição Nacional no Rio de Janeiro, Secção Portuguesa de Bellas Artes*, Lisboa, "A Editora", 1908.
- 19 - Ver o catálogo *Ameublement Au Confortable - 4, 6, 8, Rue de Rome, Paris*, Paris, L. Bidon, s.d. (anos de 1900) e comparar os seus modelos com os do *Suplemento ao n.ºs 22, 24, 26, 28 de Os Grandes Armazéns do Chiado*, *Catálogo de Novidades*, Lisboa, M. J. Rodrigues Delgado, 1911, 1912, 1913 1915 e *Suplemento ao n.º 28 de Os Grandes Armazéns do Chiado, Catálogo Especial de Móveis e Estofos*, Lisboa, "A Editora", 1914-15. Comparar também com *Tenho Tudo que precise quem me ler... n.ºs 2, 8, 87, 94, 126, 137, 229, 289, 322*, Lisboa, Henrique Catarino, 1919, 1921, 1922, 1923, 1925, 1928.
- 20 - Ver *Ilustração Portuguesa* de 5/11 e 10/12/1921 e de 21/1/1922; e ainda *ABC* de 23/3/1922.

NOTAS

O Design e a Decoração em Portugal:

Exposições e Feiras - Os Anos Vinte e Trinta

1 - Com efeito, o índice de ruralidade constituiu uma das características mais marcantes de Portugal nas três primeiras décadas do século XX. Em 1910, 85 % da população portuguesa era rural, e em 1930 esse índice apenas baixara para 82 %. Por outro lado, a desaceleração no ritmo do crescimento demográfico que se registara na década de 1911-20, com uma taxa de crescimento anual de apenas 0,1 % (devida, sobretudo, às grandes vagas migratórias e às epidemias de 1918-18), foi seguida de uma pronunciada aceleração desse crescimento na década de 1921-30, com uma taxa anual de 1,3 %. O fraco índice de industrialização, por seu turno, determinava a deslocação preferencial dos excedentes populacionais para o exterior, em detrimento dos centros industriais dentro do País - apesar do crescimento populacional de alguns destes centros, como Vila Nova de Gaia (61,8 %), Matosinhos (39,5 %) e Setúbal (22,2 %). Ver SACUNTALA DE MIRANDA, "A Base Demográfica" in A. H. DE OLIVEIRA MARQUES, *Nova História de Portugal - Portugal, da Monarquia para a República*, Vol. XI, Lisboa, Editorial Presença, 1991, pp 13-36.

2 - Para a análise da importância e do papel que estas manifestações dos "Humoristas" desempenharam no quadro cultural e artístico nacional, bem como para o estudo do Futurismo, ver JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XX*, pp. 21-94, assim como a sua síntese, *O Modernismo na Arte Portuguesa*, pp 9-36. No que concerne ao percurso individual de Amadeo de Souza Cardoso e de José de Almada Negreiros, ver do mesmo autor o estudo *Amadeo de Souza-Cardoso, o português à força & Almada Negreiros, o português sem mestre*, Lisboa, Bertrand Editora, 1983.

3 - Ver *Ilustração Portuguesa*, de 1/2/1923.

4 - Ver JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Vol. II, pp 335-338 e *A Arte em Portugal no Século XX*, p 119. O palacete que

merecera o prémio Valmor em 21 situava-se na Cova da Moura, e fora reconstruído por Tertuliano Marques segundo o revivalismo joanino para o Dr. João Ulrich, director do Banco Ultramarino, que desejava "um palácio no género dos do século XVIII". O interior era inteiramente decorado com "autênticos móveis de outras épocas". Ver *ABC*, de 12/7/1923.

5 - Para o pavilhão dos Rebelos ver *Ilustração Portuguesa*, de 1/2/1923. Para o Pavilhão de Honra ver *Ilustração Portuguesa*, de 30/12/1922.

6 - Ver *ABC*, de 5/1/1922.

7 - Ver *ABC*, de 14/9/1922.

8 - Sobre a viagem presidencial ao Brasil, ver JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *Os Anos Vinte em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1992, pp 55-57.

9 - Ver *ABC*, de 14/9/1922 e PEDRO VIEIRA DE ALMEIDA, "Carlos Ramos - Uma Estratégia de Intervenção" in AAVV, *Carlos Ramos - Exposição retrospectiva da sua obra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Janeiro/Fevereiro de 1986, sp.

10 - Ver *ABC*, de 5/1/1922.

11 - Ver *ABC*, de 14/9/1922.

12 - Ver *Ilustração Portuguesa*, de 1/2/1923.

13 - Ver JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XX*, pp 97-100.

14 - Ver *ABC*, de 14/9/22.

15 - Ver *Ilustração Portuguesa*, de 1/2/1923.

16 - Secções - A: Educação e ensino; B: Belas Artes; C: Agricultura e Indústrias extractivas; D: Colónias; E: Indústria manufactureira; F: Assistência; G: Comércio e transportes; H: Turismo e propaganda. Grupos - VII: Arquitectura; IX: Escultura; X: Pintura; XI: Gravura; XII: Desenho; XIII: Artes Decorativas; XIV: Música. Ver LEAL DA CÂMARA (Direcção

Técnica), *Exposição Internacional do Rio de Janeiro, Catálogo Oficial, Secção Portuguesa, Pavilhão das Indústrias*, s.l., 1922, pp. 5-70.

17 - O artigo em questão é da autoria de Guedes de Oliveira. Ver LEAL DA CÂMARA, (Direcção técnica), *Livro d'Oiro e Catálogo Oficial*, s.l., s.d. (1922).

18 - Ver *Catálogo Oficial*, pp 10-17. O painel de azulejos decorativos, executado pela Cerâmica Arcolena, fora desenhado e pintado por Pedro Jorge Pinto, enquanto a moldura de castanho entalhado foi executada por Pedro de Alcântara Knotz.

19 - Ver *Ilustração Portuguesa*, de 1/2/1923.

20 - Ver *ABC*, de 5/1/22.

21 - O projecto dos Rebелos foi então promovido a Pavilhão de Festas, e posteriormente convertido em recinto desportivo e baptizado *Pavilhão Carlos Lopes*. Já a réplica do *Pavilhão de Honra* seria demolida em 1936. Ver JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Vol. II, pp 337-338; *A Arte em Portugal no Século XX*, p. 120; *Os Anos Vinte em Portugal*, pp 246-247. Para os projectos de Cristino da Silva, ver *O Notícias Ilustrado*, de 25/5/1930.

22 - Para o protesto dos Rebелos, ver *O Notícias Ilustrado*, de 9/10/1932. A maquette do projecto da Escola Naval surge reproduzida in *O Notícias Ilustrado*, de 25/12/1932.

23 - E muito justamente considerada um desperdício de espaço. Esta ampliação do Museu Nacional de Arte Antiga, da autoria de Guilherme Rebello de Andrade, foi inaugurada em 1940 com a *Exposição dos Primitivos Portugueses*, no âmbito das Comemorações dos Centenários. Ver JOSÉ LUÍS PORFÍRIO, *Museu de Arte Antiga, Lisboa*, Lisboa, "Grandes Museus do Mundo", Lisboa, Editorial Verbo, 1977, pp 13-14. Em 1983, durante a remodelação do Museu por ocasião da *XVII Exposição de Arte Ciência e Cultura* do Conselho da Europa, o arquitecto João de Almeida resolveu parcialmente a questão do desperdício de espaço do Salão do Anexo com a construção de uma escadaria metálica de ligação. No que se refere aos

interiores do Pavilhão da Exposição do Rio de Janeiro, ver reproduções fotográficas in *Ilustração Portuguesa*, de 1/2/1923.

24 - Assim, ainda em 1923 um palacete no Campo-Grande seria riscado nesse gosto, e seria a última obra da arquitectura neomanuelina portuguesa, embora esse gosto permanecesse na ilustração e nas artes decorativas, sobretudo na ourivesaria, como bem o demonstra a exuberante produção do ourives portuense António Maria Ribeiro. No Brasil, A. Borelli concebeu o Gabinete Português de Leitura da Baía em precioso neomanuelino nos anos 10 e, já em 1927, Cristino da Silva a ele sacrificou, em colaboração com o escultor naturalista Moreira Rato, num projecto de túmulo-monumento a Estácio de Sá, que pode ser admirado no espólio do arquitecto, conservado no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa. Ver JOSÉ- AUGUSTO FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Vol. II, pp 333-34 e PEDRO FAZENDA, *A Ourivesaria Portuguesa Contemporânea e os metais e as pedras preciosas*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983, pp 201-204.

25 - Ver fotografias destes pavilhões in *Ilustração Portuguesa*, de 1/2/1923. Sobre a travessia aérea de Gago Coutinho e de Sacadura Cabral, ver JOSÉ- AUGUSTO FRANÇA, *Os Anos Vinte em Portugal*, pp 61-66.

26 - Mário Carregal in *ABC*, de 21/6/1921.

27 - Ver fotografia deste pavilhão in *Ilustração Portuguesa*, de 1/2/1923.

28 - Ver *Catálogo Oficial*, p 39 e *Ilustração Portuguesa*, de 1/2/1923.

29 - Ver *Ilustração Portuguesa*, de 1/2/1923.

30 - *Idem*. Ver também *ABC*, de 6/12/1923.

31 - Ver Nota 24, *infra*.

32 - Ver *Ilustração Portuguesa*, de 1/2/1923.

33 - Ver *Ilustração Portuguesa* de 22/12/1923.

34 - Ver *Catálogo Oficial*, p 42.

- 35 - Ver JOSÉ COLARES, *Manual do Marceneiro*, "Biblioteca de Instrução Profissional", Lisboa, Livraria Aillaud e Bertrand, s.d. (c. 1927), p 237.
- 36 - *Idem*, pp 237-238.
- 37 - Ver *Grandes Armazéns do Chiado, Catálogo especial de móveis e estofos*, suplemento ao nº 22, Verão 1911; suplemento ao nº 24, Verão 1912; suplemento ao nº 28, 1914-15. Ver também *Tenho Tudo que precise quem me ler...*, de 2/6/1919; 4/4/1921; 14/11/1921; 5/11/1923; 7/9/1925.
- 38 - Ver JOSÉ COLARES, *op. cit.*, pp 224-225, e *Tenho Tudo*, de 7/9/1925.
- 39 - Ver *Grandes Armazéns do Chiado, catálogo especial de móveis e estofos*, suplemento ao nº 24, Verão 1912; suplemento ao nº 28, 1914-15 e *Tenho Tudo*, de 2/6/1919; 4/4/1921 e 14/11/1921. Sobre a fase geométrico-purista dos Ateliers Vienenses, ver JEAN PAUL BOUILLON, *Art Deco, 1903-1940*, Nova Iorque, Rizzoli International Publications, Inc., 1989, pp 11-39 e 41-57.
- 40 - Ver JOSÉ COLARES, *op. cit.*, pp 186-194 e 209-210 e *ABC*, de 1/6/1922, 28/6/1923, 10/5/1923, 17/5/1923 e 18/12/1924.
- 41 - Ver MANOEL ARAÚJO, *Indústrias de Braga, notas dum jornalista*, Braga, Tipografia da "Pax", s.d. (c. 1928), p 129 e 121.
- 42 - Ver JOSÉ COLARES, *op. cit.*, pp 1-5.
- 43 - Ver *Arquitectura Portuguesa*, ano I, nº 1, Janeiro de 1908.
- 44 - Ver MANOEL ARAÚJO, *op. cit.*, p 108 e p 129.
- 45 - Ver JOSÉ COLARES, *op. cit.*, p 237.
- 46 - Para tudo isto ver MANOEL ARAÚJO, *op. cit.*, pp 101-110.
- 47 - *Idem*, pp 128-131.
- 48 Ver anúncios dos bilhares Progredior in *Indústria Portuguesa*, nº 61, Março de 1933.

- 49 - Ver *O Comércio do Porto* de 3/7/1923 e *Ilustração Portuguesa*, de 28/7/1923. Sobre a crítica situação financeira do país neste período, consultar A. H. DE OLIVEIRA MARQUES, *op. cit.*, pp 267-271.
- 50 - Ver *ABC*, de 3/3/1921. A Pastelaria Trianon foi empresa de curta duração
- 51 - Ver JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Vol. II, pp 335-336.
- 52 - Ver *Ilustração Portuguesa*, de 28/7/1923.
- 53 - *Idem*. Ver também *Ilustração Portuguesa*, de 25/11/1922.
- 54 - Vejam-se a título de exemplo os anúncios de firmas lisboetas, propondo "modelos das artes decorativas" ou "modelos das artes decorativas de Paris" in *Diário de Notícias*, de 12/6/1930 e 30/6/1931.
- 55 - Ver JONATHAN M. WOODHAM, *Twentieth-Century Ornament*, Londres, Studio Vista, 1990, pp 59-60.
- 56 - Ver JEAN-PAUL BOUILLON, *op. cit.*, pp 165-166 e também YVONNE BRUNHAMMER, *Art Deco Style*, Londres, Academy Editions, 1983, p 18 e ainda ALASTAIR DUNCAN, *Art Deco Furniture, The French Designers*, Londres, Thames and Hudson, 1992, p 14.
- 57 - Ver ALASTAIR DUNCAN, *op. cit.*, p 14 e YVONNE BRUNHAMMER, *Arts Decoratifs des Annees 20*, Paris, Seuil-Regard, 1991, p 183.
- 58 - Ver *Europa*, nº 2 de Maio de 1925.
- 59 - Ver entrevista de António Soares in *Diário de Lisboa*, de 21/9/1925. Os relevos de Canto da Maya consistiram num friso figurando Jogos de Crianças, destinados a um gabinete de trabalho desenhado por Paul Follot para os Ateliers Pomone, premiado com medalha de ouro. É de sublinhar que, já no Salão de Outono de 1923, o escultor apresentara um baixo-relevo figurando um casal enlaçado, destinado a uma rotunda que Mallet-Stevens desenhara para o Petit Palais, em Paris. No Salão de Outono de 1929, o artista apresentará o célebre grupo de terracota "Adão e Eva", uma das suas obras-

- primas, integrando uma fonte do arquitecto Paul Andrieu. Toda esta produção, bem entendido, se inseria nos parâmetros estéticos do Art Déco. Ver PAULO HENRIQUES, *Canto da Maya, escultor* (catálogo da exposição), s.l., I.P.P.C./F.C.G., s.d., pp 23, 39-41, 122-123 e 132-133.
- 60 - Ver *Arquitectura*, nº 12, de Dezembro de 1927. Sobre a caracterização da situação económica e financeira neste período, ver A. H. DE OLIVEIRA MARQUES, *op. cit.*, pp 738-740.
- 61 - *Idem*. Ver também *Ilustração*, de 1/9/1927.
- 62 - Ver *Ilustração*, de 1/9/1927.
- 63 - Ver *ABC*, de 1/9/1927.
- 64 - Ver *Arquitectura*, de Dezembro de 1927.
- 65 - Ver *Diário de Notícias* de 29/4, 3/5 e 6/5/1928, e também *Indústria Portuguesa*, nº 3, de Maio de 1928.
- 66 - Ver *O Notícias Ilustrado*, de 13/5/1928.
- 67 - Ver *Indústria Portuguesa*, nºs 1, 3 e 8, de Março, Maio e Outubro de 1928.
- 68 - Ver *O Notícias Ilustrado*, de 13/5/1928 e *Indústria Portuguesa*, nºs 3 e 37, de Maio de 1928 e Março de 1931.
- 69 - Ver *Arquitectura*, de Janeiro de 1927.
- 70 - Ver *Voga*, de 12/2/1928, e ainda JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *Os Anos Vinte em Portugal*, p 100 e *O Domingo Ilustrado*, de 10/1/1927.
- 71 - Ver *Voga*, de 12/2, 26/2 e 4/3 de 1928. Sobre a situação da arquitectura em Portugal nestes anos vinte, ver JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XX*, pp 118-124 e 225-233.
- 72 - Com efeito, o fortíssimo *déficit* acusado pelas contas públicas de 1926-27, seguido da não obtenção, no início de 1927, de um empréstimo considerado fulcral para a estabilização financeira, culminariam numa

austeridade financeira crescente e na reforma fiscal, por força de decretos promulgados logo em Março de 1928, pouco antes da data prevista para a abertura do Salão da Voga. Ver FERNANDO ROSAS (coordenação), *Nova História de Portugal - Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*, Lisboa, Editorial Presença, 1992, pp 308-311.

73 - Ver *Voga*, de 25/10/1928 e 8/11/1928, e *Diário de Notícias*, de 4/11/1928.

74 - Para tudo isto ver *Voga*, de 25/10, 8/11, 22/11, 28/11 e 6/12 de 1928.

75 - Ver ARMANDO FERREIRA, *The Anglo Portuguese Telephone C^o Ltd., subsídios para a sua história*, s.l., s.d. (c.1967), p 15 e JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *op. cit.*, pp 119-120. Consultar também *Guia Urbanístico e Arquitectónico de Lisboa*, Lisboa, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987, p 100.

76 - Ver Nota 74, *infra*, e ainda *Voga* de 13/12/1928.

77 - Ver *Voga*, de 8/11, 15/11, 22/11, 29/11 e 6/12 de 1928.

78 - *Idem*.

79 - Ver *ABC*, de 11/9/1924.

80 - Ver JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *op. cit.*, pp 48-49 e 135-140.

81 - Ver *Voga*, de 29/11/1928.

82 - Ver *O Trabalho Nacional*, n^o 94, de Novembro de 1927.

83 - Ver *ABC*, de 15/3/1928 e *O Notícias Ilustrado*, número extraordinário (Maio) de 1928.

84 - Ver *O Notícias Ilustrado*, n^o extr. (Maio) de 1928, de 26/5 e de 30/6/1929. Em Novembro de 1928 já as obras do pavilhão se encontravam adiantadas, conforme o comprova o *Diário de Notícias* de 8/11/1928.

85 - Ver *O Notícias Ilustrado*, de 24/2 e 24/3 de 1929, e ainda JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *op. cit.*, pp 109-113 e 147-149.

86 - Convém notar que alguns raríssimos stands particulares apresentaram soluções modernizantes, como foi o caso da instalação anónima da Companhia Industrial de Portugal e Colónias, que podemos apreciar no *Diário de Notícias* de 4/8/1929. Mas, evidentemente, a decoração geral obedecia a outros critérios estéticos: ver *O Notícias Ilustrado*, de 20/1, 29/4, 26/5/1929 e *Indústria Portuguesa*, nº 18, de Agosto de 1929; para pormenores sobre os trabalhos decorativos dos interiores do pavilhão, ver *Diário de Notícias* de 22 e 27/5/1929. Deve ainda referir-se que, para a Sala das Indústrias do Pavilhão, Leitão de Barros e Martins Barata pintaram doze painéis decorativos: ver *Diário de Notícias* de 21/2/1929. Sobre o conjunto da representação consultar *Exposição Portuguesa em Sevilha/Catálogo Oficial*, Lisboa, Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Sevilha, 1929, e ainda *Guia Oficial da Exposição Portuguesa em Sevilha*, Lisboa, Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Sevilha, 1929. Sobre a formação do cinzelador Giovanni Cristofanetti ver *Catálogo Ilustrado/Exposição Nacional no Rio de Janeiro/Secção Portuguesa de Bellas Artes*, Lisboa, "A Editora", 1908, p. 73. Atente-se ainda que, enquanto decorria a Exposição de Sevilha, inaugurava-se a Exposição de Barcelona, onde Portugal se fez representar por um modesto stand onde estiveram presentes as indústrias da ourivesaria, tapetes, marroquinaria e vinhos - ver *Diário de Notícias* de 26/5/1929.

87 - Ver *Diário de Notícias*, de 17 e 18/2/1929, e *O Notícias Ilustrado*, de 24/2/1929.

88 - Para tudo isto ver *Diário de Notícias*, de 17, 18, 24 e 27/2/1929, bem como *O Notícias Ilustrado*, de 24/2/1929.

89 - Ver *Diário de Notícias*, de 20/2, 12/6, 15/6, 16/6, 3/8, 28/8 e 31/8/1929, e ainda *O Notícias Ilustrado*, de 29/6, 15/8 e 29/9/1929.

90 - Ver *Diário de Notícias*, de 7/10/1929. Convém notar que já anteriormente Augusto Pina trabalhara como arquitecto, delineando, juntamente com Guilherme Gomes, o projecto do primitivo Éden-Teatro, edificio de gosto *fin-de-siècle* cuja construção se iniciou em Junho de 1913. Sobre este assunto ver FÉLIX RIBEIRO, *Os Mais Antigos Cinemas de Lisboa - 1896-1939*, Lisboa, Instituto Português de Cinema/Cinemateca Nacional, 1978, pp 105-106.

- 91 - Ver *Indústria Portuguesa*, nº 20, de Outubro de 1929, *ABC*, de 10/11/1929 e *Arquitectura*, nº 14, de Novembro de 1928.
- 92 - Ver *Indústria Portuguesa*, nº 20.
- 93 - 1, Ourivesaria e Joalharia; 2, Tecidos e Vestuário; 3, Artes gráficas, Objectos de escritório e Papelaria; 4, Vidros, Louças, Utilidades domésticas e Mobiliário; 5, Alimentação; 6, Química e Minas; 7, Cortiças, Madeiras e Materiais de Construção; 8, Metalurgia e Aparelhagem eléctrica; 9, Engenharia e Arquitectura; 10, Indústrias diversas (Borracha, Peles, Tabacos, etc.). Ver *Indústria Portuguesa*, nº22, de Dezembro de 1929.
- 94 - Ver *Indústria Portuguesa*, nº 21 de Novembro de 1929 e *O Notícias Ilustrado*, de 20/10/1929.
- 95 - Ver *Indústria Portuguesa*, nºs 20 e 21.
- 96 - Ver *O Notícias Ilustrado*, de 13/10/1929.
- 97 - Ver *ABC*, de 10/10/1929.
- 98 - Para tudo isto ver *Indústria Portuguesa*, nº 21 de Novembro de 1929 e nº 8 de Outubro de 1928, *O Notícias Ilustrado* de 17/10/1929, *Diário de Notícias* de 7/10/1929.
- 99 - Ver *Indústria Portuguesa*, nº 21 e nº 22 de Dezembro de 1929.
- 100 - Ver *Diário de Notícias*, de 1/12 e 4/12 de 1929.
- 101 - Para tudo isto ver *Diário de Notícias* de 4/12/1929 e *O Notícias Ilustrado* de 1/12/1929.
- 102 - *Idem*. Ver também *Civilização*, nº 19 de Janeiro de 1930.
- 103 - Ver nota 101, *infra*.
- 104 - Sobre a importância das artes da cenografia na irrupção do modernismo ver JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XX*, pp 114-115. *Idem*, p 128, para o papel pioneiro de Almada Negreiros neste domínio. Para mais pormenores sobre esta actividade de Almada nos anos de 1916-18,

como bailarino, coreógrafo, figurinista e cenógrafo, ver do mesmo autor *Amadeo & Almada*, pp 216-219. Sobre este tema, e também sobre o percurso global de Almada na sua ligação com o teatro e a dança, ver VÍTOR PAVÃO DOS SANTOS, *O escaparate de todas as artes ou Gil Vicente visto por Almada Negreiros*, Lisboa, S.E.C./I.P.M., 1993.

105 - Ver nota 101, *infra*.

106 - Ver *O Notícias Ilustrado*, de 18/5/1930.

107 - Sobre este assunto ver JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XX*, pp 195-197.

108 - Ver *Catálogo do I Salão dos Independentes*, Lisboa, Maio-1930.

109 - Ver JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *op. cit.*, pp 101 e 303-304.

110 - Ver *Catálogo do I Salão dos Independentes*. Ver também JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *Os Anos Vinte em Portugal*, pp 370-375.

111 - *Idem*.

112 - Ver *O Notícias Ilustrado*, de 18/5/1930.

113 - Ver fotografia deste painel servindo de fundo aos expositores in JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *op. cit.*, p 198.

114 - Ver fotografia deste baixo-relevo in *O Notícias Ilustrado*, de 25/3/1930. António da Costa trabalhara, como vimos, no Salão da Voga, em parceria com Paulino Montês.

115 - Ver nota 110, *infra*.

116 - Ver *Diário de Notícias*, de 18 e 20 de Maio de 1930.

117 - Ver *Diário de Notícias*, de 25 e 28 de Maio de 1930, e *O Notícias Ilustrado*, de 20/7/1930.

118 - Ver *O Notícias Ilustrado*, de 20/7/1930.

119 - Ver artigo de Paulo Osório in *Diário de Notícias*, de 5/7/1931 e *O Notícias Ilustrado*, de 20/7/1930.

120 - Ver *Diário de Notícias* e *O Século*, de 27/7/1930.

121 - Ver *O Século* de 2/8/1930, *Diário de Notícias* de 30/7/1930 e *Catálogo Oficial da I Exposição Regional do Distrito de Setúbal*, Lisboa, Edições FAMA Publicidade, 1930.

122 - Ver *O Notícias Ilustrado*, de 3 e 10/8/1930.

123 - Ver *Diário de Notícias*, de 30/7/1930 e *Catálogo Oficial da I Exposição Regional do Distrito de Setúbal*.

124 - Ver *O Notícias Ilustrado* de 26/5/1929 e 6/10/1929.

125 - Ver *O Século Ilustrado*, de 6/8/1938.

126 - Ver *O Século* de 7/8/1930 e *Indústria Portuguesa* nº 32, de Outubro de 1930.

127 - *Idem*.

128 - *Ibidem*.

129 - Ver *O Século* de 7/8/1930; *Indústria Portuguesa* nº 34, de Dezembro de 1930; e *Diário de Notícias* de 1/12/1930.

130 - Ver *O Notícias Ilustrado* de 7/12/1930 e *Indústria Portuguesa* nº 34, de Dezembro de 1930.

131 - Ver *Diário de Notícias* de 1/12/1930; *Indústria Portuguesa* de Dezembro de 1930; *O Notícias Ilustrado* de 30/11/1930; *O Século* de 4/12/1930.

132 - Ver *O Século* de 23/11/1930, *Indústria Portuguesa* de Dezembro de 1930, e *O Notícias Ilustrado* de 30/11/1930.

133 - Ver *Diário de Lisboa*, de 22/11/1930.

134 - Ver nota 132, *infra*.

135 - Ver *O Século*, de 23 e 26/11/1930 e *Indústria Portuguesa* de Dezembro de 1930.

136 - Ver *O Século* de 4/12/1930; *Diário de Notícias* de 1/12/1930; *O Notícias Ilustrado* de 30/11/1930; e *Indústria Portuguesa* de Dezembro de 1930.

137 - Ver *Indústria Portuguesa* de Outubro e Dezembro de 1930, e ainda *O Notícias Ilustrado*, de 30/11/1930.

138 - Ver *Indústria Portuguesa* de Dezembro de 1930 e *Diário de Notícias* de 1/12/1930.

139 - Ver *Ilustração Portuguesa* de 14/1/1922 e *Ilustração* de 1/1/1926.

140 - Ver *Arquitectura*, de Abril de 1927.

141 - Ver nota 138 e ainda *O Notícias Ilustrado*, de 30/11/1930.

142 - Ver *Diário de Lisboa* de 22/11/1930, *O Século* de 23/11/1930 e *Diário de Notícias* de 1/12/1930.

143 - Ver *Diário de Lisboa*, de 22/11/1930, *O Século*, de 23/11/1930, *Diário de Notícias*, de 1/12/1930 e *Indústria Portuguesa*, nº 34.

144 - Ver *Diário de Notícias*, de 1/12/1930, *O Século*, de 4/12/1930 e *Indústria Portuguesa*, nº 34.

145 - Ver *Diário de Notícias* de 1/12/1930 e *Indústria Portuguesa* nº 34.

146 - Ver *Diário de Notícias*, de 1/12/1930.

147 - Ver ALAIN BELTRAN e PATRICE CARRÉ, "Histoire de Voir, éclairage électrique et vie privée au tournant du siècle" in AAVV, *Lumières, je pense à vous*, Paris, Éditions du Centre Pompidou/Éditions Hermé, 1985, p 38.

148 - Por exemplo, *O Amigo do Lar*, editado pelas Companhias Reunidas do Gás e Electricidade, e ainda o *Boletim Philips*, órgão de propaganda daquela empresa.

149 - Ver A. H. DE OLIVEIRA MARQUES, *op. cit.*, pp 118-119, e ainda a nota 144, *infra*, pp 37-38.

150 - Ver *Diário de Notícias* de 1/12/1930; *ABC* de 27/11/1930; *O Século* de 24/11/1930.

151 - Ver *O Século* de 23 e 28/11/1930, *Diário de Lisboa* de 22/11/1930 e *Indústria Portuguesa* nº 34.

152 - Ver *Indústria Portuguesa* nº 34.

153 - Ver *EVA* de 15/11/1930, *O Notícias Ilustrado* de 16/11/1930 e *O Século* de 3/12/1930.

154 - Ver MAGDALENA DROSTE, MANFRED LUDEWIG, BAUHAUS ARCHIV, *Marcel Breuer Design*, Colónia, Benedikt Taschen, 1992, pp 13-23 e 90-91 e ainda KLAUS-JÜRGEN SEMBACH, GABRIELE LEUTHAUSER, PETER GOSSEL, *Diseño del Mueble en el Siglo XX*, Colónia, Benedikt Taschen, 1989, pp 97-105.

155 - Ver AAVV, *Marcel Breuer Design*, pp 90-91.

156 - *Idem*, p 109.

157 - Ver *Diário de Notícias*, de 13/12/1930.

158 - Ver *O Notícias Ilustrado* de 21/12/1930.

159 - Ver *Diário de Notícias* de 14/12 e 15/12/1930.

160 - Ver *Diário de Lisboa* de 13/12/1930 e *Diário de Notícias* de 15/12/1930.

161 - Ver nota 158, *infra*.

162 - Ver FRANCIS LACLOCHE, *Architectures de Cinémas*, Paris, Editions du Moniteur, 1981, pp 105-109.

163 - No que se refere ao Teatro do Ginásio ver RUI AFONSO SANTOS, "Franz Torka, arquitecto decorador - Art Déco em Portugal", *Colóquio Artes*, 2ª série-nº 96, Março de 1993, pp 52-63. Para o Salão Alhambra ver JÚLIA LEITÃO DE BARROS, *Os Night Clubs de Lisboa nos anos 20*, Lisboa, Lúçifer Edições, 1990, p 50, 70 e 100 (Quadro V), e ainda *O Notícias Ilustrado* de 1/1/1933.

164 - Ver *Diário de Notícias* de 15/12/1930 e *O Notícias Ilustrado*, de 21/12/1930.

165 - Ver *O Século* de 21/12/1930 e *O Notícias Ilustrado* de 21/12/1930.

166 - Ver *Diário de Lisboa* de 13/12/1930, *Diário de Notícias* de 15/12/1930 e *O Século* de 14/12/1930.

167 - Ver *O Século* de 21/12/1930 e *O Notícias Ilustrado* de 21/12/1930.

168 - Ver fotografia deste stand in *O Notícias Ilustrado* de 21/12/1930.

169 - *Idem*.

170 - Ver *Diário de Lisboa* de 13/12/1930, *Diário de Notícias* de 15/12/1930 e *O Notícias Ilustrado* de 12/12/1930.

171 - Ver *Indústria Portuguesa* de Abril de 1933.

172 - Ver *Diário de Notícias* de 5/7/1931.

173 - Ver *Diário de Lisboa* de 3/5/1931.

174 - Ver *Diário de Notícias* de 5/7/1931.

175 - *Idem*. Ver também *Diário de Notícias* de 29/7/1930 e *O Notícias Ilustrado* de 3/8/1930.

176 - Ver *O Notícias ILustrado* de 3/8/1930 e *Ilustração* de 15/8/1931.

- 177 - Ver reproduções destes projectos in *O Notícias Ilustrado* de 3/8/1930.
- 178 - Ver *O Notícias Ilustrado* de 15/2/1931.
- 179 - Ver *Indústria Portuguesa* de Abril de 1931, e *O Notícias Ilustrado* de 15/2/1931.
- 180 - Ver *O Notícias Ilustrado* de 15/2/1931 e ainda PAULO HENRIQUES, *op. cit.*, pp 174-175.
- 181 - Ver *O Notícias Ilustrado* de 25/1/1931, *Ilustração* de 15/8/31 e ainda JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XX*, pp 184-185 e 260-261. Convém notar que a estátua de Zarco já estivera presente no pavilhão português da Exposição de Sevilha.
- 182 - Ver *Indústria Portuguesa* de Abril de 1931, *Portugal Colonial* de Maio de 1931 e *Diário de Notícias* de 5/7/1931.
- 183 - Ver *Diário de Lisboa* de 3/5/1931 e ainda JEAN-PAUL BOUILLON, *op. cit.*, pp 226-233.
- 184 - Ver *Diário de Lisboa* de 3/5/1931.
- 185- *Idem*.
- 186 - Ver *Ilustração* de 15/8/1931.
- 187 - Ver *Diário de Lisboa* de 27/5/1931; *Ilustração* de 15/8/1931; *O Notícias Ilustrado* de 18/8/1929, 3/8/1930, 14/6/1931, 20/6/1931, 28/6/1931 e *Diário de Notícias* de 5/7/1931.. Convém notar que, quanto à arquitectura portuguesa, adoptamos a terminologia "chã" proposta por Kubler. Ver GEORGE KUBLER, *A Arquitectura Portuguesa Chã, entre as especiarias e os diamantes, 1521-1706*, Lisboa, Vega, s.d. (1988).
- 188 - Ver *Diário de Lisboa* de 27/5/1931 e 11/6/1931, *Portugal Colonial* de Maio de 1931 e *Diário de Notícias*, de 31/7/1931.
- 189 - Ver *Diário de Lisboa* de 11/6/1931, *ABC* de 4/6/1931, *Diário de Notícias* de 5/7/1931 e *O Notícias Ilustrado* de 28/6/1931.

- 190 - Para tudo isto ver *O Notícias Ilustrado* de 2/8/1931 e 8/11/1931.
- 191- Ver JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *op. cit.*, pp 197-198 e *Os Anos Vinte em Portugal*, pp 375-376.
- 192 - Ver *ABC* de 4/6/1931.
- 193 - Ver *Revista ACP*, nº 20 de Maio de 1932.
- 194 - Ver *Indústria Portuguesa*, nºs 45 e 46, de Novembro e Dezembro de 1931.
- 195 - Ver *Indústria Portuguesa* nº 52, de Junho de 1932. Sobre os projectos de Cristino, ver *Arquitectura* de Novembro de 1928 e *O Notícias Ilustrado* de 25/3/1930 e 23/10/1932.
- 196 - Ver *Indústria Portuguesa*, nº 52 e nº 56, de Outubro de 1932.
- 197 - Para tudo isto ver *Indústria Portuguesa*, nº 52, de Junho de 1932.
- 198 - Ver *Diário de Lisboa* de 21 e 22/9/1932.
- 199 - Ver JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XX*, p 120; *Catálogo do I Salão dos Independentes*, p 25 e *Catálogo Oficial da Grande Exposição Industrial Portuguesa realizada no Parque Eduardo VII, Setembro-Novembro de 1932*, Lisboa, Empresa do Anuário Comercial, 1932, pp XXXII-XXXIII.
- 200 - Ver planta in LUIS CASTELÃO, *Roteiro da Grande Exposição Industrial Portuguesa, 1932-1933 (2º ciclo)*, Lisboa, Empresa do Anuário Comercial, 1933; *Diário de Lisboa* de 22/9/1932; *Fama*, de 30/11/1932 e *Indústria Portuguesa*, nº 55 e nº 57, de Setembro e Novembro de 1932.
- 201 - Ver *Diário de Lisboa* de 21/9/1932 e *Indústria Portuguesa*, nº 56 de Outubro de 1932.
- 202 - Ver *Diário de Lisboa* de 22/9/1932.
- 203 - Ver *Diário de Lisboa* de 22/9 e 4/10/1932; *Diário de Notícias* de 4/10/1932.

204 - Ver *Diário de Notícias* de 24/9/1932.

205 - Ver *Diário de Lisboa* de 21/9/1932.

206 - Ver *Diário de Lisboa* de 3/10/1932; *Diário de Notícias* de 4/10/1932; *Fama* de 30/11/1932.

207 - Ver *Diário de Lisboa* de 3/10/1932; *Diário de Notícias* de 4/10/1932; *Indústria Portuguesa* nº 56 e nº 57, de Outubro e Novembro de 1932.

208 - Ver *Diário de Notícias* de 4/10/1932 e *Ilustração* de 1/11/1932.

209 - Ver *Diário de Lisboa* de 3/10/1932, *Indústria Portuguesa* nº 57 e *O Notícias Ilustrado* de 1/1/1933.

210 - Ver *Indústria Portuguesa* nº 56 e 57, e *Diário de Lisboa* de 4/10/1932.

211 - Ver *Diário de Lisboa* de 3/10/1932 e *Diário de Notícias* de 5/10/1932.

212 - Ver *Diário de Lisboa* de 3/10/1932 e *Indústria Portuguesa* nº 57.

213 - Ver *Diário de Notícias* de 4 e 5/10/1932.

214 - Ver fotografia deste pavilhão in JOSÉ MANUEL FERNANDES, *Arquitectura modernista em Portugal*, Lisboa, Gradiva Publicações, 1993, p 89.

215 - Ver *O Amigo do Lar* de 1/1/1933 e *Diário de Notícias* de 4/10/1932.

216 - Ver *Indústria Portuguesa*, nº 52 e nº 56. *Idem*, nº 57 e nº 58 de Novembro e Dezembro de 1932, para a lista alfabética dos expositores.

217 - Ver *Diário de Notícias* de 4/10/1932 e *Indústria Portuguesa* nº 57.

218 - Ver *O Notícias Ilustrado* de 13/10/1932 e 6/8/1933.

219 - Ver *O Notícias Ilustrado* de 23/4/1933.

220 - Ver *Catálogo Geral da Grande Exposição Industrial Portuguesa realizada no Parque Eduardo VII, 1932-1933*, Lisboa, Empresa do Anuário Comercial, 1933, pp XVI-XVII, e planta in LUÍS CASTELÃO, *Roteiro da Grande Exposição Industrial Portuguesa, 1932-1933, (2º Ciclo)*, Lisboa, Empresa do Anuário Comercial, 1933. Ver também *Grande Exposição Industrial Portuguesa, 2º Ciclo, Regulamento Geral*, Lisboa, 1933.

221 - Para tudo isto ver *O Amigo do Lar* de 30/9 e 30/12/1933, e o número especial de Novembro de 1933.

222 - Sobre este assunto ver JORGE MIRANDA, *Manual de Direito Constitucional, Volume I*, Coimbra, Coimbra Editora, 1981, pp 247-275.

223 - Ver *Diário de Notícias* de 3 e 27/10/1933.

224 - Ver *Diário de Notícias* de 12/10/1933.

225 - Ver *Diário de Notícias* de 12 e 27/10/1933.

226 - Ver *Diário de Notícias* de 24/3/1935.

227 - Ver *Diário de Notícias* de 5/7/1931 e 24/3/1935.

228 - Ver *Diário de Notícias* de 16/6/1934 e HENRIQUE GALVÃO, *Primeira Exposição Colonial Portuguesa, Relatório e Contas*, Lisboa, Agência Geral das Colónias, 1935.

229 - Ver *Civilização*, Abril de 1934 e *Diário de Notícias* de 16/6/1934.

230 - Ver *Diário de Notícias* de 16/6/1934, *O Notícias Ilustrado* de 24/6 e 1/7/1934, *Ilustração* de 1/7/1934 e *Álbum Fotográfico da 1ª Exposição Colonial Portuguesa*, Porto, Litografia Nacional, s.d. .

231 - *Idem*.

232 - *Idem*. Ver também *O Comércio do Porto* de 15/6 e 23/6/1934 e *Diário de Notícias* de 15/6/1934.

233 - *Idem*. Ver também *O Notícias Ilustrado* de 8/7/1934 e *Ilustração* de 16/10/1934.

234 - Ver HENRIQUE GALVÃO, *op. cit.* e *Álbum Fotográfico da 1ª Exposição Colonial Portuguesa*; ver também *O Notícias Ilustrado* de 9, 16/9 e 7/10/1934 e *Ilustração* de 16/10/1934.

235 - Ver *O Notícias Ilustrado* de 6/5/1934.

236 - Ver *Diário de Notícias* de 8/6/1934 e *O Notícias Ilustrado* de 20/5/1934.

237 - Ver *O Notícias Ilustrado* de 10/6 e 28/10/1934.

238 - Ver *Diário de Notícias* de 1/12/1934; *O Século* de 1, 3 e 8/12/1934; *Diário de Lisboa* de 25/11, 2/12, 6/12 e 12/12/1934; *Ilustração* de 16/12/1934 e *O Amigo do Lar* de 31/12/1934.

239 - *Idem.* Ver também *O Século* de 9/12/1934; *Revista ACP* de Dezembro de 1934 e *Boletim Philips* de Janeiro de 1935; para a fotografia do stand Philips ver JOSÉ MANUEL FERNANDES, *op. cit.* p. 89.

240 - Ver *Diário de Notícias* de 17/3, 13/4 e 7/5/1935.

241 - Ver *Diário de Notícias* de 2 e 13/4/1935. Ver também referência a esta Exposição no capítulo dedicado à actividade do S.P.N. in *Portugal - in New York World's Fair, 1939 - the official book of the portuguese representation in the International Exhibition of New York, 1939*, Lisboa, S.P.N., 1939.

242 - Ver *Diário de Notícias* de 5/4/1935 e *O Notícias Ilustrado* de 31/3/1935.

243 - Ver *Diário de Notícias* de 9/4/1935 e *O Notícias Ilustrado* de 16/6/1935.

244 - Ver *Diário de Notícias* de 22 e 27/4/1935 e *Revista ACP* de Abril de 1935.

245 - Ver *Diário de Notícias* de 17/11/1935; *Diário de Lisboa* de 22/11/1935 e *O Amigo do Lar* de Novembro de 1935.

246 - *Idem*; ver também *VI Exposição de Rádio e Electricidade, Catálogo oficial*, Lisboa, Editorial Império/Comissão organizadora da VI Exposição de T.S.F., 1935.

247 - Ver *Diário de Notícias* de 17/5/1936 e *Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação reunidas* de Setembro de 1936.

248 - Para tudo isto ver *Diário de Notícias* de 28, 29/5 e 12/6/1936; *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos* de Agosto/Outubro de 1938 e *Exposição da Revolução Nacional-1936* (Guia-Roteiro), s.l., União Nacional, 1936. Convém referir que a propósito do I Congresso da União Nacional, em 28 de Maio de 1934, se havia realizado uma exposição-ensaio de apologia do regime no mesmo palácio do Parque Eduardo VII, na qual figurara um monumento efémero desenhado por José Rocha; ver MARGARIDA ACCIAIUOLI, *Os Anos 40 em Portugal, o país, o regime e as artes, "Restauração" e "Celebração", Vol I.*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte Contemporânea apresentada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, Junho de 1991, pp. 10-11.

249 - Ver *Revista ACP* de Abril/Maio de 1937 e *Revista Ford* de Maio de 1937.

250 - Ver *Diário de Notícias* de 19/6/1937.

251 - Ver KLAUS-JÜRGEN SEMBACH, *op. cit.*, p 107.

252 - Para tudo isto ver *Diário de Notícias* de 6, 19, 20, 23 e 24/6/1937; *Boletim Geral das Colónias, número dedicado à Exposição Histórica da Ocupação e ao I Congresso da História da Expansão Portuguesa no Mundo*, nº 150 de Dezembro de 1937 e sobretudo o *Catálogo da Exposição Histórica da Ocupação*, Vols. I e II, Lisboa, Agência Geral das Colónias/Editorial Ática, 1938. Ver ainda *O Mundo Português, revista de cultura e propaganda, arte e literatura coloniais*, de Junho de 1938 e *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, de Abril/Junho de 1939.

253 - Sobre o conjunto da Exposição Internacional de Paris de 1937 ver BERTRAND LEMOINE (direcção), *Cinquantenaire de l'Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne*, Paris,

Institut Français d'Architecture/Paris-Musées, 1987, pp. 13-27, 36-43, 44-65, 86-99, 134-139, 146-151, 166-171, 184-189 e 268-279. Ver também IGOR GOLOMSTOCK, *L'Art Totalitaire - Union Soviétique, III Reich, Italie Fasciste, Chine*, Paris, Éditions Carré, 1991, pp 132-141 e *Diário de Notícias* de 23, 26 e 30/5 e 11/6/1937.

254 - Ver *Diário de Notícias* de 27/6/1936 e de 11/6 e 13/6/1937.

255 - Ver *Diário de Notícias* de 5/6/1937.

256 - Ver *A Arquitectura Portuguesa* de Novembro de 1936 e de Janeiro de 1937, e *Arquitectura* de Outubro/Novembro de 1936.

257 - Ver *Diário de Notícias* de 23/6/1937 e *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos* de Fevereiro de 1938.

258 - Ver *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos* de Fevereiro de 1938 e *Le Portugal à l'Exposition Internationale de Paris, 1937*, Lisboa, S.P.N./Editorial Ática, 1937. Ver também fotografia do estudo inicial do pavilhão in JOSÉ MANUEL FERNANDES, *op. cit.*, p. 92. Também sobre o pavilhão ver JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XX*, p 249.

259 - Ver *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos* de Abril de 1938 e *Diário de Notícias* de 13/6/1937.

260 - Ver *Diário de Notícias* de 11 e 13/6/1937.

261 - Para tudo isto ver *Le Portugal à l'Exposition Internationale de Paris, 1937*; *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos* de Fevereiro e Abril de 1938; *Diário de Notícias* de 11, 13, 16 e 17/6/1937; *O Século*, *supplément consacré à l'Exposition Internationale de Paris, 1937* e ainda *O Mundo Português* de Outubro de 1937.

262 - Ver *Diário de Notícias* de 11/6/1937.

263 - Ver *Diário de Notícias* de 13/6/1937.

264 - Ver *Diário de Notícias* de 23/6/1937.

265 - Ver *Diário de Notícias* de 2/7/1937.

266 - Ver *Le Portugal à l'Exposition Internationale de Paris, 1937* e *Diário de Notícias* de 13 e 20/6/1937.

267 - Ver *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos* de Fevereiro e Abril de 1938.

268 - Ver MARGARIDA ACCIAIUOLI, *op. cit.*, pp. 82-83.

269 - Ver *Cinquantenaire de l'Exposition des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne*, pp 268-279.

270 - Ver *Diário de Notícias* de 1, 3 e 23/6/1938 e ainda *O Século Ilustrado* de 23/7/1938.

271 - Ver MIMOSO MOREIRA (coordenação), *Feiras de Amostras de Produtos Portugueses em Angola e Moçambique, 1932, Catálogo Oficial*, s.l., s.d. (1932).

272 - Ver *Diário de Notícias* de 16/8/1938.

273 - Ver *Arquitectura* de Fevereiro/Março de 1938 e *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos* de Abril/Junho de 1939.

274 - Ver *O Século Ilustrado* de 23/7/1938.

275 - Ver *EVA* de 21/10/1933.

276 - Ver EVA WEBER, *American Art Deco*, London, Bison Books, 1990, p. 65.

277 - Sobre o conjunto da Exposição-Feira de Luanda ver *Arquitectura Portuguesa*, Dezembro de 1938.

278 - Ver *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos* de Junho/Julho de 1938.

279 - Ver *Catálogo do I Salão dos Independentes*, p 25.

280 - Ver BATTERSBY, MARTIN, "The Triumph of Style" e RADFORD, PENNY, "Innovation", in AAVV, *The History of Furniture*, London, Orbis Publishing, 1976, pp 289-294, e ainda PETER ADAM, *The Arts of the Third Reich*, London, Thames and Hudson, 1992, pp 285-301.

281 - Ver MARTIN BATTERSBY, *The Decorative Thirties*, London, Studio Vista, 1976, pp 129-184.

282 - Ver *Diário de Notícias* de 16/3/1939 e *Revista ACP* de Março de 1939.

283 - Ver *Diário de Notícias* de 16/10/1938.

284 - Ver *Diário de Notícias* de 23/10/1938.

285 - Ver *Diário de Notícias* de 3/2/1939.

286 - Ver *Diário de Notícias* de 3/2/1939.

287 - Sobre a Exposição de Nova-Iorque ver EVA WEBER, *Art Deco*, London, Arlington Press, 1989, pp 14-19; também da mesma autora *American Art Deco*, London, Bison Books, 1990, pp 171-177.

288 - Ver *Diário de Notícias* de 3/6/1938.

289 - *Idem*.

290 - Ver *Diário de Notícias* de 1/6/1938.

291 - Ver *Diário de Notícias* de 11/6/1937.

292 - Ver *Diário de Notícias* de 13/6/1937.

293 - Ver FERNANDO ROSAS, *op. cit.*, pp 38-42.

294 - Ver *Diário de Notícias* de 1/6/1938.

295 - Ver *Diário de Notícias* de 5/6/1937.

296 - Ver *Diário de Notícias* de 3/6/1938.

- 297 - Ver *Diário de Notícias* de 1 e 3/6/1938 e de 3/2/1939.
- 298 - Ver *Diário de Notícias* de 16/6/1938 e *Arquitectura Portuguesa* de Junho de 1938.
- 299 - Ver *O Século Ilustrado* de 25/6/1938.
- 300 - Ver *Diário de Notícias* de 16/1/1939.
- 301 - Ver *O Século Ilustrado* de 21/1/1939.
- 302 - *Idem*.
- 303 - Ver *Diário de Notícias* de 25/1/1939.
- 304 - Ver *Diário de Notícias* de 16/4/1939.
- 305 - Ver *Diário de Notícias* de 1/5/1939.
- 306 - Ver *Diário de Notícias* de 17/5/1939.
- 307 - Ver *Diário de Notícias* de 3/6/1937 e 10/5/1939; *O Século Ilustrado* de 13/5/1939, e *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos* de Outubro/Dezembro de 1939.
- 308 - Ver *Diário de Notícias* de 10/5 e 14/6/1939.
- 309 - Ver *Diário de Notícias* de 6/6/1939 e *Portugal, in New York World's Fair, 1939, the official book of the portuguese representation in the International Exhibition of New York 1939*, Lisboa, S.P.N., 1939.
- 310 - Ver *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos* de Outubro/Dezembro de 1939.
- 311 - Ver *Diário de Notícias* de 9/6/1939. Sobre a "arquitectura chã" ver GEORGE KUBLER, *op. cit.*.
- 312 - Ver *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos* de Abril/Junho de 1939 e *Portugal, in New York World's Fair, 1939*.

313 - Ver *Diário de Notícias* de 3/6/1938.

314 - Ver *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos* de Abril/Junho de 1939.

315 - Ver *Diário de Notícias* de 4/6/1938.

316 - Ver *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos* de Outubro/Dezembro de 1939.

317 - Ver *Diário de Notícias* de 9/6/1939.

318 - *Idem*.

319 - *Idem*. Ver também *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos* de Abril/Junho de 1939.

320 - Ver PAULO HENRIQUES, *op. cit.*, pp 194-195.

321 - Para esta secção, assim como para o conjunto das salas do pavilhão português, ver *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos* de Abril/Junho e Outubro/Dezembro de 1939; *O Século Ilustrado* de 13/5, 10/6 e 26/8/1939; *Arquitectura Portuguesa* de Junho de 1939; e sobretudo o catálogo da representação portuguesa *Portugal, In New York World's Fair, 1939*. Ver também MARGARIDA ACCIAIUOLI, *op. cit.*, pp 95-134.

322 - Ver *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos* de Outubro/Dezembro de 1939, e EVA WEBER, *American Art Deco*, pp 171-172.

323 - Ver *Diário de Notícias* de 3/3/1939.

324 - Ver *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos* de Outubro/Dezembro de 1939, e *Arquitectura Portuguesa* de Abril de 1939.

BIBLIOGRAFIA

ACCIAIUOLI, Margarida - *Os Anos 40 em Portugal: o país, o regime e as artes, "Restauração" e "Celebração"*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte Contemporânea apresentada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Vol. I. . Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1991.

ADAM, Peter - *The Arts of the Third Reich*. London: Thames and Hudson, 1992.

ÁLBUM FOTOGRÁFICO DA PRIMEIRA EXPOSIÇÃO COLONIAL PORTUGUESA. Porto: Litografia Nacional, s.d. .

AMEUBLEMENT AU CONFORTABLE: 4, 6, 8, RUE DE ROME. Paris: L. Bidon, s. d. .

ALMEIDA, Pedro Vieira de; FERNANDES, José Manuel - *História da Arte em Portugal, A Arquitectura Moderna*, Vol. 14. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.

ARAÚJO, Manoel - *Indústrias de Braga: notas dum jornalista*. Braga, "Pax", (c. 1928).

BARROS, Júlia Leitão de - *Os Night Clubs de Lisboa nos Anos 20*. Lisboa: Lúçifer Edições, 1990.

BATTERSBY, Martin - *The Decorative Thirties*. London: Studio Vista, 1976.

BOUILLON, Jean Paul - *Art Deco: 1903-1940*. New York: Rizzoli International Publications, 1989.

BRUNHAMMER, Yvonne - *Arts Décoratifs des Anées 20*. Paris: Seuil-Regard, 1991.

CÂMARA, Leal da, et. al. - *Livro d'Oiro e Catalogo Oficial* (Exposição Internacional do Rio de Janeiro). s. l.: s. n., (1922).

CASTELÃO, Luís - *Roteiro da Grande Exposição Industrial Portuguesa: 1932-1933 (2º Ciclo)*. Lisboa: Empresa do Anuário Comercial, 1932.

CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO HISTÓRICA DA OCUPAÇÃO. Lisboa: Agência Geral das Colónias, 1938.

CATÁLOGO DO I SALÃO DOS INDEPENDENTES: ILUSTRADO COM DESENHOS E COMENTÁRIOS DOS ARTISTAS E DOS ESCRITORES MODERNISTAS & UMA BREVE RESENHA DO MOVIMENTO MODERNO EM PORTUGAL. Lisboa: s. n. , 1930.

CATALOGO ILLUSTRADO, EXPOSIÇÃO NACIONAL NO RIO DE JANEIRO: SECÇÃO PORTUGUÊSA DE BELLAS ARTES. Lisboa: A Editora, 1908.

CATÁLOGO OFICIAL DA GRANDE EXPOSIÇÃO INDUSTRIAL PORTUGUESA REALIZADA NO PARQUE EDUARDO VII: SETEMBRO-NOVEMBRO DE 1932. Lisboa: Empresa do Anuário Comercial, 1932.

CATÁLOGO OFICIAL DA I EXPOSIÇÃO REGIONAL DO DISTRITO DE SETÚBAL. Lisboa: Edições FAMA Publicidade, 1930.

COLARES, José - *Manual do Marceneiro*. Lisboa: Livraria Aillaud e Bertrand, (c. 1927).

DROSTE, Magdalena, et. al. - *Marcel Breuer Design*. Colónia: Benedickt Taschen, 1992.

DUNCAN, Alastair - *Art Deco Furniture: the french designers*. London: Thames and Hudson, 1992.

EXPOSIÇÃO DA REVOLUÇÃO NACIONAL, 1936 (roteiro). s. l. : União Nacional, 1936.

EXPOSIÇÃO PORTUGUESA EM SEVILHA: CATÁLOGO OFICIAL. Lisboa: Comissariado Nacional da Exposição Portuguesa em Sevilha, 1929.

EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DO RIO DE JANEIRO: CATALOGO OFICIAL DA SECÇÃO PORTUGUEZA; PAVILHÃO DAS INDUSTRIAS. Porto: Comissariado Geral do Governo na Exposição Internacional do Rio de Janeiro, 1922.

FAZENDA, Pedro - *A Ourivesaria Portuguesa Contemporânea e os metais e as pedras preciosas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

FEIRAS DE AMOSTRAS DE PRODUTOS PORTUGUESES EM ANGOLA E MOÇAMBIQUE, 1932: CATÁLOGO OFICIAL. s. l. : s. n., (1932).

FERNANDES, José Manuel - *Arquitectura Modernista em Portugal*. Lisboa: Gradiva Publicações, 1993.

FERREIRA, Armando - *The Anglo Portuguese Telephone C^o Ltd.: subsídios para a sua história*. s. l. : s. n., (c. 1967).

FRANÇA, José-Augusto - *Amadeo de Souza-Cardoso, o português à força & Almada Negreiros, o português sem mestre*. Lisboa: Bertrand Editora, 1983.

FRANÇA, José-Augusto - *Os Anos Vinte em Portugal: estudo de factos sócio-culturais*. Lisboa: Editorial Presença, 1992.

FRANÇA, José-Augusto - *A Arte em Portugal no Século XIX*. Lisboa: Bertrand Editora, 1990.

FRANÇA, José-Augusto - *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*. Lisboa: Bertrand Editora, 1984.

FRANÇA, José-Augusto - *O Modernismo na Arte Portuguesa*. s. l. : Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

GALVÃO, Henrique - *Primeira Exposição Colonial Portuguesa: relatório e contas*. Lisboa: Agência Geral das Colónias, 1935.

GOLOMSTOCK, Igor - *L'Art Totalitaire: Union Soviétique, III REICH, Italie Fasciste, Chine*. Paris: Éditions Carré, 1991.

GUIA OFICIAL DA EXPOSIÇÃO PORTUGUESA EM SEVILHA. Lisboa: Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Sevilha, 1929.

GRANDE EXPOSIÇÃO INDUSTRIAL PORTUGUESA, 2º CICLO REGULAMENTO GERAL. Lisboa: s. n. , 1933.

GUIA URBANÍSTICO E ARQUITECTÓNICO DE LISBOA. Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987.

HENRIQUES, Paulo - *Canto da Maya, escultor*. s. l.: Instituto Português do Património Cultural, s. d. .

KUBLER, George - *A Arquitectura Portuguesa Chã: entre as especiarias e os diamantes 1521-1706*. Lisboa: Vega, (1988).

LACLOCHE, Francis - *Architectures de Cinémas*. Paris: Editions du Moniteur, 1981.

LEMOINE, Bertrand, et. al. - *Cinquentenaire de l'Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne*. Paris: Institut Français d'Architecture, 1987.

LE PORTUGAL À L'EXPOSITION INTERNATIONALE DE PARIS, 1937. Lisboa: Secretariado da Propaganda Nacional, 1937.

MARQUES, A. H. de Oliveira, et. al. - *Nova História de Portugal: Portugal, da Monarquia para a República*, Vol. XI. Lisboa: Editorial Presença, 1991.

MIRANDA, Jorge - *Manual de Direito Constitucional*, Vol. I. Coimbra: Coimbra Editora, 1981.

PORFÍRIO, José Luís - *Museu de Arte Antiga*. Lisboa: Verbo, 1977.

PORTUGAL IN NEW YORK WORLD'S FAIR, 1939: THE OFFICIAL BOOK OF THE PORTUGUESE REPRESENTATION IN THE INTERNATIONAL EXHIBITION OF NEW YORK, 1939. Lisboa: Secretariado da Propaganda Nacional, 1939.

RAUL LINO: ARTES DECORATIVAS. s. l.: Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, 1990.

ROSAS, Fernando, et. al. - *Nova História de Portugal: Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*. Lisboa: Editorial Presença, 1992.

RIBEIRO, Félix - *Os Mais Antigos Cinemas de Lisboa: 1896-1939*. Lisboa: Instituto Português de Cinema, 1978.

SANTOS, Vitor Pavão dos - *O escaparate de todas as artes ou Gil Vicente visto por Almada Negreiros*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1993.

SEMBACH, Klaus-Jürgen, et. al. - *Diseño del Mueble en el Siglo XX*. Colónia: Benedikt Taschen, 1989.

VI EXPOSIÇÃO DE RADIO E ELECTRICIDADE: CATÁLOGO OFICIAL. Lisboa: Editorial Império, 1935.

TEIXEIRA, José - *D. Fernando II: Rei-Artista Artista-Rei*. Lisboa: Fundação da Casa de Bragança, 1986.

WEBER, EVA - *American Art Deco*. London: Bison Books, 1990.

WEBER, Eva - *Art Deco*. London: Arlington Press, 1989.

WOODHAM, Jonathan M. - *Twentieth-Century Ornament*. London: Studio Vista, 1990.

PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS

ABC. Lisboa, 1921-31.

ACP: revista ilustrada de automobilismo e turismo. Lisboa, 1932-37.

Amigo do Lar, O. Lisboa, 1932-35.

A Architectura Portuguesa: revista mensal de construção e architectura práctica. Lisboa, 1908.

Arquitectura: revista mensal de construção, decoração, belas-artes e arqueologia. Lisboa, 1927-28.

Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação Reunidas. Lisboa, 1936-39.

Boletim Geral das Colónias. Lisboa, 1937.

Boletim Philips. Lisboa, 1930-35.

Civilização. Lisboa/Porto, 1930-34.

Comércio do Porto, O. Porto, 1923-34.

Diário de Lisboa. Lisboa, 1925-35.

Diário de Notícias. Lisboa, 1928-39.

Europa. Lisboa, 1925.

Eva: revista literária. Lisboa, 1930-33.

Fama. Lisboa, 1932.

Ilustração Portuguesa. Lisboa, 1906.

Ilustração. Lisboa, 1926-34.

Ilustração Portuguesa. Lisboa, 1921-23.

Indústria Portuguesa: revista mensal da Associação Industrial Portuguesa. Lisboa, 1929-33.

Mundo português, O: revista de cultura e propaganda, arte e literatura coloniais. Lisboa, 1937-38.

Notícias Ilustrado, O. Lisboa, 1928-1935.

Portugal Colonial: revista de propaganda e expansão colonial. Lisboa, 1931.

Revista Ford. Lisboa, 1937.

Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos. Lisboa, 1938-39.

Século, O. Lisboa, 1930-34.

Século Ilustrado, O. Lisboa, 1938-39.

O Século: supplément consacré à l'Exposition Internationale de Paris, 1937. Lisboa, 1937.

Suplemento de Os Grandes Armazéns do Chiado: Catálogo de Novidades. Lisboa, 1911-15.

Suplemento de Os Grandes Armazéns do Chiado: Catálogo Especial de Móveis e Estofos. Lisboa, 1911-15

Tenho Tudo que precise quem me ler... . Lisboa, 1919-28.

Trabalho Nacional, O . Porto, 1927.

Voga: semanário ilustrado da mulher. Lisboa, 1928.

ARTIGOS ESPECÍFICOS

ALMEIDA, Pedro Vieira de - Carlos Ramos: uma estratégia de intervenção. in *Carlos Ramos: exposição retrospectiva da sua obra.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

ANACLETO, Regina - Arquitecturas Medievais: memória e retorno. in *O Neomanuelino ou a reinvenção da arquitectura dos Descobrimentos.* Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1994.

ANACLETO, Regina - Neoclassicismo e Romantismo: As Artes Decorativas. in *História da Arte em Portugal: Neoclassicismo e Romantismo*, Vol. 10. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.

BELTRAN, Alain - Histoire de Voir: éclairage électrique et vie privée au tournant du siècle, in *Lumières, je pense à vous.* Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1985.

oferta 12 vol.

FRANÇA, José-Augusto - L'Art Nouveau du Portugal. in *Art Nouveau/Jugendstil Architecture in Europe*. North Rhine, Westphalia: German Comission for UNESCO, 1988.

RIO-CARVALHO, Manuel - Revivalismos e Eclectismos. in *História da Arte em Portugal: Do Romantismo ao Fim do Século*, Vol 11. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.

RIO-CARVALHO, Manuel - Arte Nova. in *História da Arte em Portugal: Do Romantismo ao Fim do Século*, Vol. 11. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.

SANTOS, Rui Afonso - Franz Torka, arquitecto-decorador: Art Déco em Portugal. in *Colóquio Artes*, 2ª série, nº 96. Lisboa: 1993.

